

PARACHUTE

art contemporain
contemporary art



avril,
mai,
juin
1995
April,
May,
June
8,25 \$

78



800 26651 3

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

directrice de la publication / editor
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor
COLETTE TOUGAS

adjoints à la rédaction / assistant editors
JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS

rédacteurs correspondants / contributing editors
JACINTO LAGEIRA, PETRA RIGBY WATSON

collaborateurs / contributors
**OLIVIER ASSELIN, GREG BEATTY, MARGOT BOUMAN,
SYLVAIN CAMPEAU, CURTIS J. COLLINS, JENNIFER COUËLLE,
SUSAN DOUGLAS, THIERRY DE DUVE, CATHERINE FAYET,
PEGGY GALE, CATHERINE GROUT, ELIOT HANDELMAN,
CAROL LAING, BERNARD LAMARCHE, ANDRÉ LAMARRE,
CHANDRABHANU PATTANAYAK, BEN PORTIS,
ÉRIC RAYMOND, ÉLIZABETH RECURT, CHRISTINE ROSS,
MICHAEL SNOW, JOSÉE VINETTE, GER ZIELINSKI**

graphisme / design
STÉPHAN LORTI, DOMINIQUE MOUSSEAU

comptabilité / accounting
SYLVIE BÉLAND

**PARACHUTE, REVUE D'ART CONTEMPORAIN INC.
ÉDITIONS PARACHUTE PUBLICATIONS**

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY

président du conseil / chairman

CHANTAL PONTBRIAND

présidente directrice générale / president

COLETTE TOUGAS

secrétaire-trésorière / secretary treasurer

CHARLES LAPOINTE

président sortant / outgoing chairman

JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, ROBERT HACKETT

membres / members

**rédaction, administration, abonnements / editorial and administrative
offices, subscriptions:**

PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec), Canada
H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805, télécopieur / fax: (514) 287-7146

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:

UN AN / ONE YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 34 \$

institution 50 \$ – **à l'étranger / abroad:** individu / individual 44 \$ institution 60 \$

DEUX ANS / TWO YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 57 \$

diffusion/distribution: QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 **TORONTO:** C.M.P.A., 130 Spadina Ave., Toronto (Ontario) Canada M5V 2L4, (416) 504-0274 **FRANCE:** Distique, 5, rue de la Tave, B.p. 65, 28112 Lucé Cédex, 37.34.84.84 **U.S.A.:** Ubiquity Inc., 607 Degraw St., Brooklyn, NY 11217, (718) 875-5491. **PARACHUTE** n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. / Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés / All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE, revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Repère, RILA. PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux / Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. / PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – N° de permis et / ou de convention: 4213. Impression / Printer: Bowne de Montréal inc., Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 2^e trimestre 1995 / 2nd trimester 1995. **PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial support:** Conseil des Arts du Canada / The Canada Council, Conseil des Arts et des Lettres du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère des Affaires étrangères du Canada / Department of External Affairs of Canada, ministère du Patrimoine canadien / Ministry of Canadian Heritage.

S O M M A I R E / C O N T E N T S

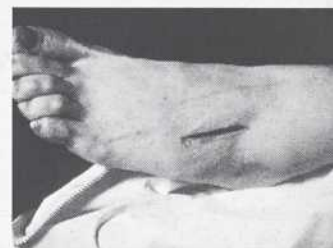
avril, mai, juin 1995 April, May, June 8,25 \$

ESSAIS / ESSAYS

- LA VIDA ES SUEÑO**
Le Théâtre minimal et baroque de Roland Poulin par Olivier Asselin 4
- IN CAMERA**
Andres Serrano by Susan Douglas 12
- CONFLICTUS IN VIDEO**
 par Christine Ross 20
- MICHAEL SNOW**
The Deictics of Experience, and Beyond by Thierry de Duve 28

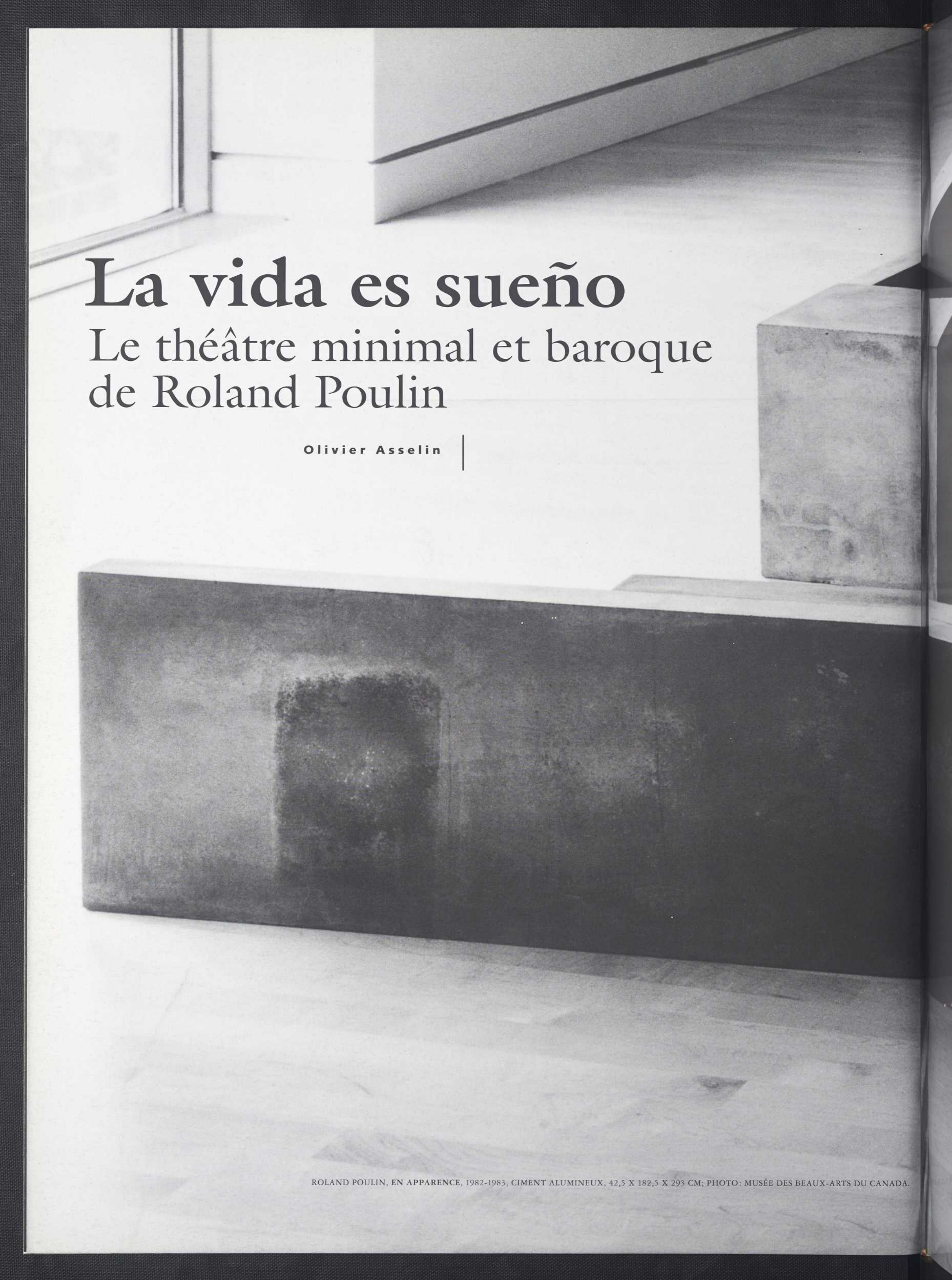
COMMENTAIRES / REVIEWS

- ROBERT IRWIN** par Catherine Grout 42
- A SESSION WITH NETTIE/SÉANCE AVEC NETTIE** par Sylvain Campeau 43
- BILL CULBERT** par Catherine Fayet 44
- MARK TANSEY** par Jennifer Couëlle 45
- ALAIN PAIEMENT** par Éric Raymond 46
- SYLVIA SAFDIE** par André Lamarre 47
- ROBER RACINE** par Josée Vinette 48
- GILBERT BOYER** par Bernard Lamarche 49
- PIERRE FOURNIER** par Élisabeth Recurt 50
- DANIEL DION** by Chandrabhanu Pattanayak 51
- THIERRY KUNTZEL** by Peggy Gale 52
- JOHN DICKSON** by Curtis J. Collins 53
- DANICA JOJICH** by Margot Bouman 54
- DAVID TOMAS** by Ben Portis 56
- JUNE CLARK-GREENBERG** by Tom Folland 57
- KIKI SMITH** by Carol Laing 58
- REREADING** by Greg Beatty 59
- BOB FLANAGAN, CATHY BUSBY** by Eliot Handelman 60
- ILYA KABAKOV & JOSEPH KOSUTH** by Ger Zielinski 62
- A LETTER TO THIERRY DE DUVE** by Michael Snow 63



COUVERTURE / COVER

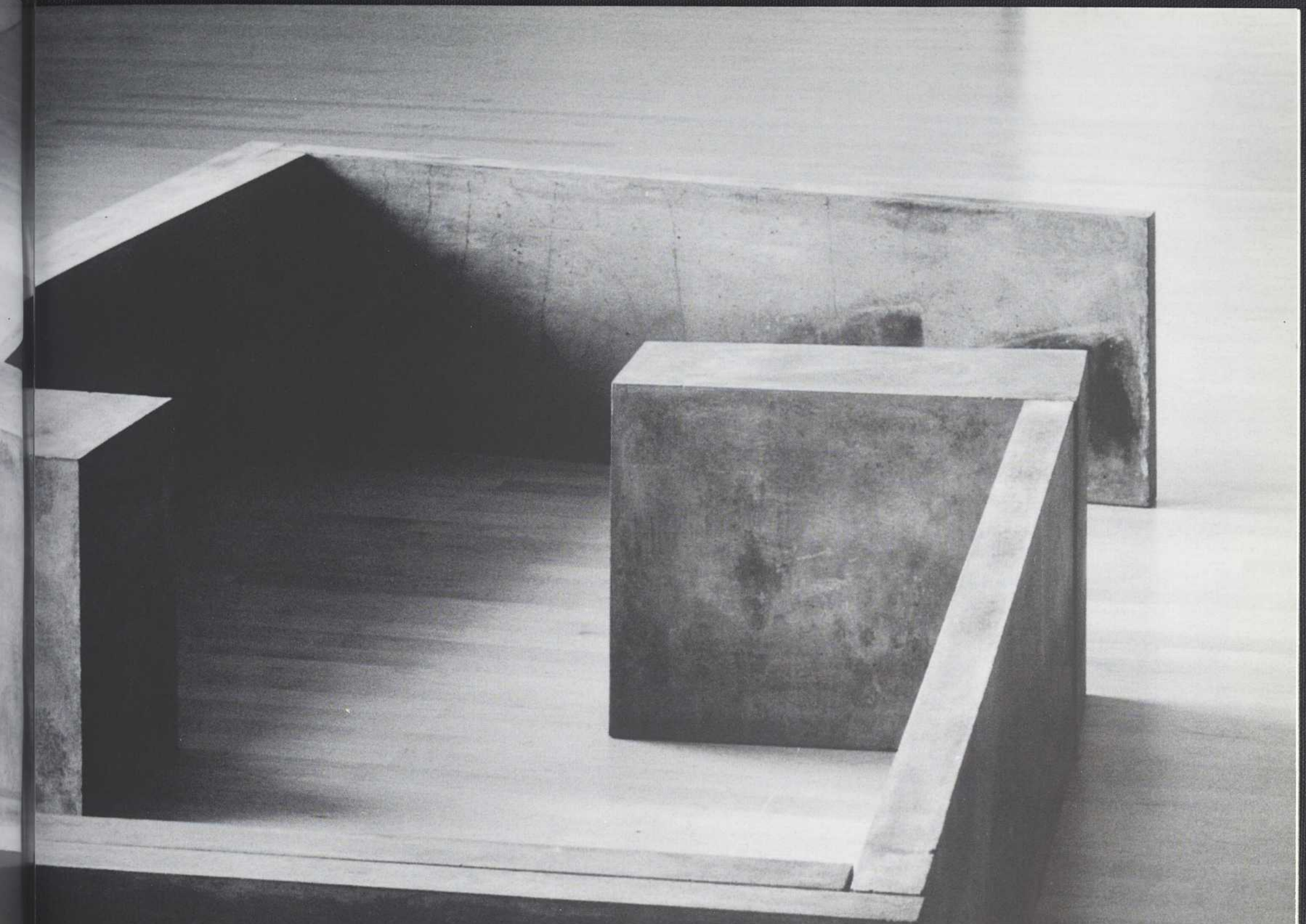
ANDRES SERRANO
RAT POISON SUICIDE,
 II, 1992, CIBACHROME,
 125.5 X 125.5 CM.;
 PHOTO: COURTESY
 MUSÉE D'ART
 CONTEMPORAIN
 DE MONTRÉAL.

A black and white photograph of a minimalist architectural space. In the foreground, a large, dark, rectangular concrete block sits on a light-colored floor. In the background, another similar block is visible, and a window with a metal frame is on the left. The lighting is soft, creating subtle shadows.

La vida es sueño

Le théâtre minimal et baroque
de Roland Poulin

Olivier Asselin



« Faire tout, comme si l'on avait des témoins. »

— Baltasar Gracian, *L'Homme de cour*

« The look of art ». C'est ainsi que, dans une conversation bien informelle, un historien d'art francophone résumait le travail de Roland Poulin: « the look of art ». Dans cette description se formulait sans doute un jugement, un jugement de goût, et négatif (évidemment bien discutable), mais compliqué d'une étrange résonance, une résonance historique, celle de la citation. Car notre historien savait ce qu'il disait. En effet, le propos reprend, en l'inversant, un mot de Clement Greenberg qui, quelque trente ans plus tôt, reprochait à la « sculpture » minimale de ne viser que le « look of non-art », qui produit un « effet de présence » « superflu », mais ne dépasse pas le « good design »¹. Et le propos renvoie aussi, de ce fait, aux réflexions de Michael Fried qui, citant lui-même Greenberg, reprochait à son tour à l'« art » minimal

de trop approcher la « condition of non-art », ce qu'il rebaptisait là l'« objecthood », dont la singulière présence lui semblait incompatible avec le modernisme, avec l'art même et l'art de qualité². Mais quel est donc le sens de cette double citation inversée, qui pense non pas tant une rupture entre le minimalisme et l'œuvre de Poulin mais une filiation? Qu'est-ce qui lie le « look of anti-art » du minimalisme et le « look of art » de l'œuvre de Poulin? C'est le « look », bien sûr. C'est cela qui gêne notre historien ici et qui gênait Greenberg et Fried là: le « look », c'est-à-dire, pour reprendre le terme, synonyme mais plus élégant, de Michael Fried: la *théâtralité*³. Que l'on approuve ou désapprouve le jugement dont elle est l'occasion, il faut avouer que cette description est juste: l'œuvre de Poulin est théâtrale. Mais cela ne constitue pas, comme le pensait notre historien, une faiblesse, mais la force de cette œuvre, toute sa modernité. Car elle l'est essentiellement et même manifestement, depuis ses premières formulations abstraites jusqu'à ses récentes

conclusions spirituelles, dans son large déploiement comme ses moindres replis.

On dit souvent (et la rétrospective du Musée des beaux-arts du Canada, comme le catalogue, le répètent à l'envi) que l'œuvre de Roland Poulin, bien qu'elle soit issue du minimalisme (et, par extension, du modernisme), rompt vite avec cette esthétique. Elle en « transgresse » les « interdits », nous dit-on : une première fois dès le départ, en trahissant sans cesse la « logique » interne de l'œuvre pour explorer la matière et la perception dans sa durée, une deuxième fois en 1985, dans l'abandon du béton pour le bois et la réintroduction explicite du « contenu », c'est-à-dire de la « représentation » – de la « figuration », de l'« image », du « symbole », de la « subjectivité », du « corps », de la « sensualité » et de l'« érotisme », du « spirituel » et de la « mort », de la « commémoration », etc. – autant de dimensions « exclues » par le « puritanisme » minimaliste. Il est sans doute un brin attristant de voir avec quel empressement on prend aujourd'hui ses distances d'avec le minimalisme – comme si l'abstraction était désormais un péché. Et c'est d'autant plus attristant que le minimalisme est à cette occasion l'objet d'une certaine simplification. Car, malgré les apparences et les intentions et quoi qu'on en dise, le minimalisme n'est pas un art conceptuel et abstrait : il est au contraire corporel et temporel, « représentationnel » et même figuratif. Et Michael Fried, dans une intuition remarquable, l'avait pressenti : le minimalisme est un art anthropomorphique et naturaliste, un art de la présence et de la durée, bref un art éminemment *théâtral*. Aussi, loin d'être en rupture avec le minimalisme, l'œuvre de Poulin en est peut-être plutôt l'incarnation parfaite et elle manifeste même mieux qu'aucune, rétrospectivement, tout ce que le minimalisme pouvait avoir de « représentationnel », de figuratif, de théâtral.

Bien sûr, le minimalisme, au moins du point de vue de certains qui le pratiquent alors, s'élabore d'abord contre l'illusionnisme. Il s'agit d'expurger l'art, ou plutôt la peinture, de toute figuration d'un espace au delà de la surface, et non seulement de l'espace tactile (analogue à l'espace réel) mais aussi de l'espace optique (purement pictural). Mais, plus généralement, il s'agit sans doute d'exclure toute représentation, toute signification, toute temporalité même, c'est-à-dire la *différance* – que ce soit de valeur, de couleur entre une forme et un fond, une partie et une autre, etc. – puisque la différence est peut-être bien à l'« origine » de tout signe. L'objet, tridimensionnel, usiné et géométrique, simple et unitaire, c'est-à-dire sans partie et par conséquent indivisible et inanalysable, d'échelle quelconque, c'est-à-dire ni trop grand (comme

le sont les monuments), ni trop petit (comme le sont les maquettes), semble incarner parfaitement cet idéal d'opacité, le degré zéro du signe, l'insignifiance même. Ainsi, contrairement peut-être aux apparences, ce minimalisme-là n'est pas un art conceptuel, ni même intellectuel. Si la plupart de ces œuvres ont alors une forme géométrique et certaines, une logique mathématique, cette géométrie et cette logique restent toujours élémentaires, sinon triviales, et n'ont pas pour effet de renvoyer au delà de l'objet à quelque concept ou théorie, mais, au contraire, de ramener incessamment l'attention à l'objet lui-même, dans sa littéralité.

Mais loin de se limiter à cette réduction, le minimalisme prend aussitôt une extension inusitée : du signe à l'objet, l'œuvre nous ramène aussi à l'installation de l'objet, au site d'exposition, à l'espace et au temps réels et donc à nous-mêmes. En effet, privé d'au-delà, l'objet se retourne comme un gant vers l'ici-bas. Parfaitement opaque, il se met à fonctionner comme un marqueur du lieu particulier où il se trouve et, plus précisément, comme un miroir de l'expérience singulière qu'il sollicite⁴. Car en effet, devant cet objet résistant, qui ne donne rien à imaginer (il interdit l'image), ni à concevoir (son concept, celui d'un cube par exemple, est d'une grande pauvreté), le spectateur est pour ainsi dire livré à la perception, dans sa durée, sa densité et sa variété infinies, sans que rien ne vienne jamais en faire la synthèse. Ainsi, on ne peut pas dire que l'œuvre minimale s'épuise instantanément : elle se *conçoit* souvent instantanément, mais elle se *perçoit* toujours (et peut-être d'autant plus) dans la durée. Et de ce point de vue, elle est même inépuisable et invite à faire et à refaire une phénoménologie de la perception.

Quoi qu'il en soit, contre la représentation, le minimalisme se déploie donc dans l'espace et le temps réels, du côté du spectateur. Mais, paradoxalement, c'est de ce côté-là qu'il va renouer avec la représentation et devenir véritablement théâtral. Ces formes géométriques, soigneusement installées et éclairées, vont tout à coup se mettre à ressembler à des corps, à des êtres : par leur échelle, leur autonomie relative par rapport au site, leur structure – elles semblent avoir une intégrité, une intériorité même, une certaine pensivité, comme d'abstraites muses absorbées ou endormies –, elles acquièrent une étrange *présence*, une présence humaine, une aura, qui interpelle directement le spectateur⁵ et transforme le lieu d'exposition en une scène, l'espace et le temps réels en un espace et un temps imaginaires, oniriques même. La modernité avait peut-être exclu de la peinture (et de la sculpture) la représentation, en particulier la représentation du temps (la narration), puis celle du corps

(la figuration), mais le minimalisme les réintroduit dans l'espace même de l'exposition, qui devient ainsi tout entier figuratif et narratif, c'est-à-dire pictural et théâtral : une scène, dans laquelle le spectateur est invité à se promener et sur laquelle un paysage va se déployer, un drame se jouer⁶.

Cet effet, essentiellement théâtral, est peut-être contraire aux intentions déclarées, mais il est sans doute constitutif du minimalisme. Pour s'en convaincre, il n'est qu'à circuler dans sa mouvance – « process art », « sculpture architecturale », « land art », etc. – où sont progressivement réintroduits les formes et les matériaux expressifs et figuratifs, les symboles, les archétypes et la mythologie, souvent au milieu de décors inusités (l'espace transformé de la galerie, les architectures abandonnées ou spécialement construites, la nature même et « préhistorique » si possible) et dans de savantes mises en scène, qui visent essentiellement la production d'effets psychologiques et sentimentaux, c'est-à-dire dramatiques, sur le spectateur.

La rétrospective de la sculpture de Roland Poulin, par la sélection des œuvres et leur installation, manifeste à la fois la continuité parfaite de l'entreprise et sa discontinuité fondamentale (avec la « rupture » de 1985 : le matériau change subitement et l'iconographie est révélée). Cette allure doit évidemment beaucoup à la construction rétrospective, mais elle dit sans doute une certaine vérité de l'œuvre. Pourtant, on préférera ici insister davantage sur la continuité que sur la discontinuité, qui est sans doute moins radicale qu'il n'y paraît.

Les œuvres de Poulin sont en ronde-bosse, définitivement. Elles n'ont pas de façade et, par conséquent, ne semblent privilégier aucun point de vue. On ne sait jamais exactement d'où les regarder (ni, bien sûr, d'où les photographier). Même lorsqu'elles sont au plus près du sol et que notre point de vue sur elles est quasiment aérien, le haut et le bas restent indéterminés et on ne sait pas plus de quel côté les regarder⁷. Au contraire, ces sculptures de Roland Poulin fuient le point de vue frontal. Dans leur structure générale – que ce soit un grand axe, un triangle ou un carré vidé de son centre, comme dans les premières œuvres, ou quelque forme plus complexe, comme dans les plus récentes – et dans leur détail même – des poutres ou des murets, de bois ou de béton, juxtaposés, des feuilles de contreplaqué superposées –, les sculptures se déploient selon des lignes horizontales, qui paraissent amorcer un mouvement circulaire ou plutôt spiralé. L'œil est ainsi encouragé à se mouvoir sur la surface, le long de la matière, comme une main sur une peau, et bientôt le corps entier du spectateur est invité à circuler autour de l'œuvre⁸. Ainsi, l'œuvre ne se perçoit jamais instantanément,



ROLAND POULIN, VUE DE L'EXPOSITION; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA.

nément, d'un seul coup d'œil, elle appelle plutôt une expérience temporelle, qui se déploie dans la durée.

Les œuvres de Poulin sont peut-être souvent abstraites, mais elles ne sont pas pour autant conceptuelles, l'illustration de concepts. Elles s'élaborent parfois selon une certaine logique, mathématique (comme au début) ou autre, mais cette logique est ou très simple ou très complexe: elle s'épuise rapidement ou reste inépuisable et surtout, quoi qu'il en soit, ne soumet jamais parfaitement la forme et le matériau. Une dialectique incessante s'instaure ainsi au cœur de l'œuvre entre le conçu et le perçu, une dialectique qui ne cesse de s'accentuer des premières aux dernières sculptures. En général, ce que, d'un objet, nous percevons, d'un point de vue, à un moment donné, nous donne une idée, un concept ou une image, de l'objet dans sa totalité et, en particulier, de ses autres faces, c'est-à-dire de ce que nous pourrions percevoir d'un autre point de vue, à un autre moment. Nous terminons mentalement l'objet, chaque perception anticipe la suivante. Mais dans le cas des œuvres de Poulin, ce que nous percevons, d'un point de vue, à

un moment donné, est généralement contredit par ce que nous percevons, d'un autre point de vue, au moment suivant: le détail contredit l'ensemble, une face, l'autre, une apparence, la suivante. Et la chose est si fréquente qu'elle en paraît un système, un système de l'anti-système, comme si l'artiste avait pris un malin plaisir, pervers même, à contredire sans cesse nos attentes. Et de cela, le mode de production des œuvres de bois est révélateur: elles ne sont pas entièrement conçues et imaginées a priori, sur papier ou en maquette, mais élaborées empiriquement, à tâtons, par essais et contre-essais, addition et soustraction, collage et laminage. Ainsi, l'œuvre est toujours irrégulière, accidentée, changeante, complexe et infinie, c'est-à-dire imprévisible et surprenante, inépuisable. Aucune apparence n'est plus vraie que les autres, ni ne peut les subsumer, car aucune apparence ne persiste dans le temps sans être contredite. Les œuvres de Poulin en perdent ainsi toute réalité. Elles ne sont qu'une succession d'apparences, fluctuantes et contradictoires, dont le spectateur ne peut pas faire la synthèse (que ce soit par un concept de l'entendement ou une forme

de l'imagination, ou même par la simple mémoire). Le spectateur reste donc ici prisonnier de la perception, des apparences et du temps, qui, sans cesse, effritent ses certitudes.

Et c'est déjà là, dans ce miroitement d'apparences, que l'œuvre de Poulin devient picturale. Cette sculpture s'adresse à la vue et au toucher (même si ce dernier est interdit), mais ce que l'on voit ne correspond pas toujours à ce que l'on touche, l'apparence ne correspond pas à la réalité, ou plutôt l'apparence optique ne correspond pas à l'apparence tactile (car dans ce jeu des apparences, on en vient même à douter de la réalité tangible). Et là encore, on ne sort jamais ici du monde des apparences. La vie est un songe, dont on ne se réveille jamais ou dont on se réveille seulement pour se retrouver dans un autre songe. Ces formes, pourtant de bois noirci, semblent de marbre, pourtant vides, paraissent pleines, pourtant abstraites, deviennent des cercueils, des tables, une croix, une potence, et, surtout, pourtant inanimées, se mettent à ressembler à des corps, à des êtres, à des personnes (les sculptures de bois clairement, mais celles de ciment peut-être

aussi). Elles sont anthropomorphiques, elles ont même une *humanité*. Déjà, leur taille, ni miniature, ni monumentale, est humaine et relative à celle de notre propre corps. De même, leur forme, plus longue que large, grossièrement symétrique sur la longueur, mais non pas sur la largeur: les deux extrémités sont ainsi distinguées et hiérarchisées, l'ensemble est orienté, selon un avant et un arrière, un haut et un bas, un dos, une face, des pieds, une tête et, parfois même, un visage. Aussi, comme des corps, ces formes ont une certaine autonomie par rapport au lieu où elles se trouvent: elles viennent d'ailleurs et s'en iront ailleurs, elles sont, non pas portatives (comme la plupart des objets du musée), mais mobiles et même nomades. Et en fait, elles semblent bien se mouvoir d'elles-mêmes: inclinées, animées de torsions (comme le corps dans le contrapposto), déformées, elles rampent, nagent, marchent, fuient. De plus, par leur intégrité (monolithique) et leur opacité (ombrageantes), ces formes semblent avoir un intérieur protégé, comme un corps des organes, et même une intériorité, à laquelle nous n'avons pas accès, un fors intérieur, une conscience secrète. En effet, ces formes pensent, elles sentent aussi, elles désirent, souffrent ou se pâment, elles sont animées de passions. Et ces passions sont fortes car le corps exsude: le pigment dont les œuvres sont couvertes et la colle qui les lie suintent et se font sang, sueur, salive, sperme ou excrément. Et d'autant plus que ces formes ne sont jamais seules. À partir de 1981, les sculptures de Poulin mettent généralement en scène deux formes – deux corps – qui se regardent et se toisent, dialoguent, agissent et réagissent l'une à l'autre. Parfois, elles semblent en conflit, parfois, en amour, ces corps se craignent ou se désirent, luttent ou s'enlacent. Mais généralement la relation est sexuelle: les formes, souvent fragmentaires, semblent en effet complémentaires et pouvoir et vouloir s'ajuster (comme on le dit en argot), une table sur une boîte, une boîte dans une autre, une autre dans un foyer, un madrier dans un orifice, etc. Mais l'ajustement est rare, sinon impossible. Les images de castration sont ici nombreuses (et explicites d'ailleurs): table sans pattes, croix sans tête (mais avec clous phalliques), tête sans corps, corps sans bras, etc. Mais de toute façon, ces corps sont pétrifiés et le temps suspendu. Coïtus interruptus. L'amour physique semble ici frappé d'interdit, le désir est associé à la mort.

Les sculptures de Poulin sont ainsi non seulement figuratives – elles représentent des corps –, mais aussi narratives – elles représentent des corps en action, c'est-à-dire des histoires et du temps. Évidemment, comme la peinture et la sculpture classiques, ces œuvres ne représentent que des bribes

de récit, qu'un moment de l'action. Et, conformément aux exigences modernes (celles de Lessing par exemple), elles représentent non pas le « moment du paroxysme », mais plutôt le « moment prégnant » ou « fécond », celui qui précède immédiatement le paroxysme et contient, comme en gestation, toute l'action. Quoi qu'il en soit, elles restent narratives. Mais ce qui, ici, est véritablement narratif, ce qui constitue le récit, ce qui fait signe, ce ne sont pas vraiment les objets d'une œuvre pris un à un, mais l'ensemble des objets qui la constituent et tout l'espace qui les sépare et les entoure. Ce qui raconte une histoire, c'est la scène entière. Ces œuvres se déploient dans l'espace d'exposition, comme des comédiens sur la scène d'un théâtre, et transforment cette scène entière, l'espace et le temps réels, en une autre scène, en un autre lieu, un autre temps, fictifs. L'espace d'exposition est déréalisé et fictionnalisé par ces objets: il devient le théâtre d'une représentation qui le couvre comme un voile, entièrement. Le sol du musée, par exemple, est particulièrement affecté: ces objets sont ainsi faits – au ras du plancher, inclinés, fragmentés – qu'ils semblent à moitié immergés dans le sol, que le sol se met à ressembler à une eau calme mais opaque, à des sables mouvants, qui engloutissent lentement le monde. Seul le spectateur est épargné, qui marche sur cette surface, comme le Christ sur le lac de Tibériade. Car ici, le spectateur n'est plus devant la scène, en dehors de la représentation, dans le confort du parterre. Il est sur scène, dans la scène, dans la représentation. En fait, il est maintenant l'un des « personnages » (même s'il voit toujours sans être vu).

Mais la scène déployée par ces œuvres ne s'arrête pas là: elle est même infinie. Elle s'étend d'un objet à l'autre, d'une œuvre à la suivante, d'une salle à la prochaine, suivant les mêmes mises en scène, pour couvrir finalement l'espace entier de la rétrospective, qui semble maintenant un grand théâtre, sur lequel on a savamment mis en scène et magnifiquement scénographié, à partir de toutes ces bribes d'histoires, un grand récit, une tragédie peut-être, une Passion sûrement, avec des stations, un début, un nœud, un revirement, un dénouement et une fin: cette croix, qui se dresse tant bien que mal à la fin d'un escalier torsadé, tandis qu'une autre sombre lentement. Mais de qui la Passion? Celle de l'artiste peut-être. Bien sûr, l'exposition est une rétrospective et, par définition, le genre exige une mise en scène globale et encourage la construction d'un récit. Mais ici, le récit est fortement biographique et de surcroît vaguement religieux – non pas, bien sûr, parce qu'il manifeste une quelconque allégeance confessionnelle, mais parce qu'il est clairement baigné

d'une atmosphère sacrée, spirituelle, bref de *religiosité*. Et l'exposition prend ainsi des allures de rétrospective *posthume*. Tout, depuis le texte d'introduction inscrit en forme de croix sur le mur d'entrée (où il est question d'une rupture avec le minimalisme, de la subjectivité, de la théorie des archétypes de Jung et de l'« inquiétude de l'homme

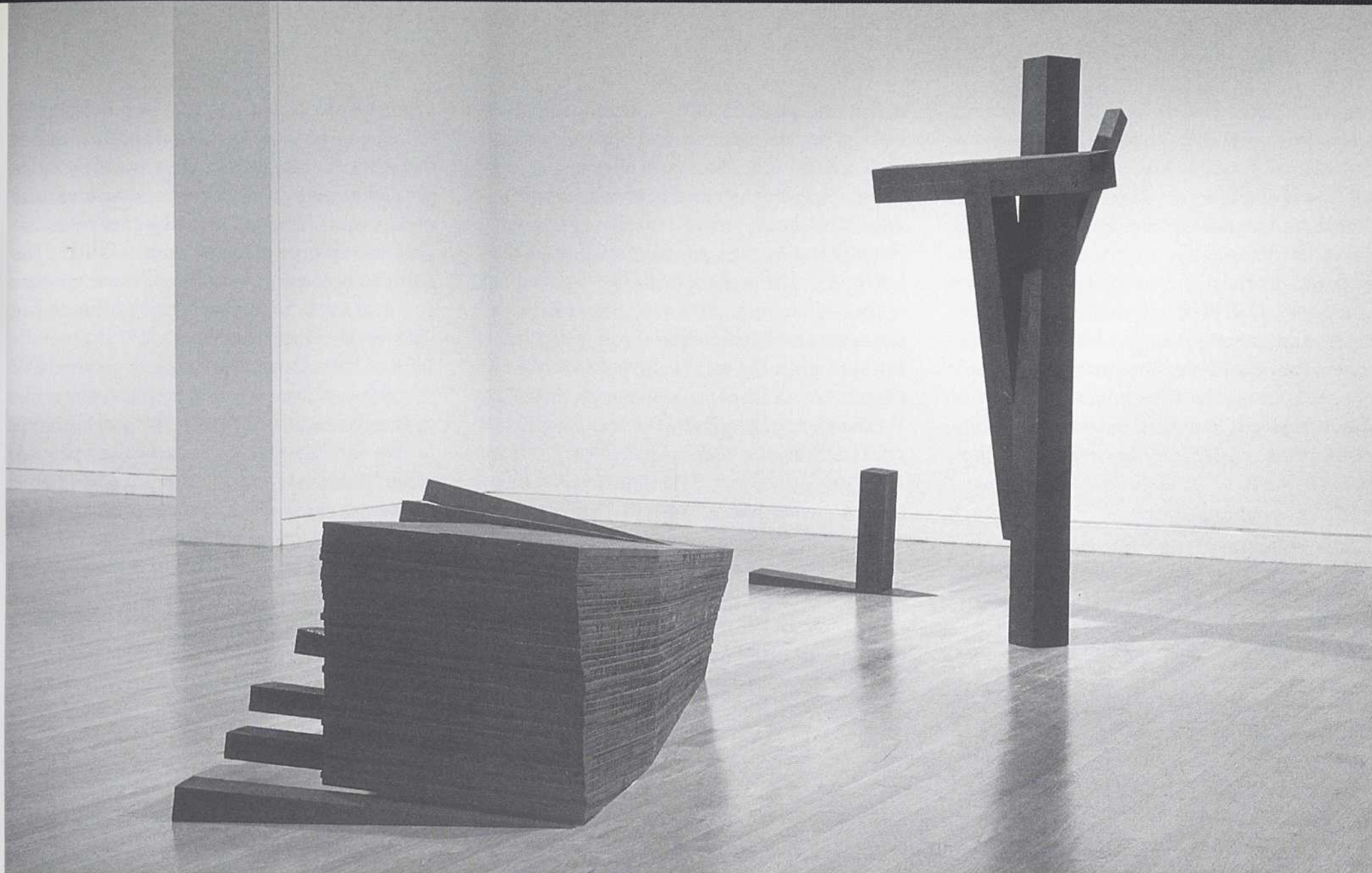


LE BERNIN,
APOLLON ET
DAPHNÉ,
1622-1625,
MARBRE.



LE BERNIN,
L'EXTASE DE
SAINT
THÉRÈSE,
1647-1652,
MARBRES
DIVERS.

devant l'univers»), jusqu'à l'immense photographie, placée en fin de parcours, d'un « mur dans l'atelier de l'artiste » (où sont soigneusement épinglées des images de tombeaux, de cimetières et de croix, au milieu desquelles flottent quelques icônes modernes et quelques extraits de textes romantiques), en passant par les titres des œuvres (où la nuit, nettement, domine et qui soulignent encore les sources mystiques et romantiques de l'œuvre en citant Novalis et saint Jean de la Croix), tout participe à la mise en scène générale, à la construction de



ROLAND POULIN, SEUILS, 1993, BOIS POLYCHROME, 242,3 X 344 X 550 CM; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA.

ce récit, un récit « spirituel » peut-être, chrétien sûrement.

En général, pour qui s'intéresse à l'œuvre plus qu'à la muséologie, tout ce qui relève du paratexte, du cadre de l'œuvre est, en soi, négligeable : il est le fait d'un autre discours (celui du musée) qui se superpose au discours de l'œuvre. Mais dans ce cas-ci, le seuil entre le texte et le paratexte, entre ce qui relève de l'œuvre et ce qui n'en relève pas, est indécis, peut-être indécidable. Et cela, non seulement parce que la mise en scène de l'œuvre prend ici une extension inusitée, mais aussi et surtout parce que le paratexte ne fait que redire ce qui se tient au cœur même de l'œuvre : la religiosité bien sûr, mais aussi, donc, le théâtre. Tout le théâtre qui se tient derrière la religiosité, tout près de la religiosité, dans la religiosité même. C'est en cela que l'œuvre de Poulin rappelle le baroque et, en particulier, les sculptures du Bernin.

Les sculptures du Bernin (les premières surtout), qu'elles soient horizontales ou verticales, se déploient souvent selon une spirale, comme les colonnes du baldachin de Saint-Pierre-de-Rome. Ces sculptures – *Enée et Anchise*, *Neptune et Triton*, *Pluton et Perséphone*, *Apollon et Daphné*, *David*, par exemple –, présentent des corps torsadés qui semblent encourager le mouvement du regard et même le déplacement du spectateur autour de l'œuvre. Elles requièrent ainsi une expérience non pas instantanée, mais temporelle.

Mais d'un point de vue à l'autre, la sculpture change radicalement, dans ses moindres détails, comme dans son ensemble. Lorsque le spectateur se déplace autour d'*Apollon et Daphné*, il assiste à la métamorphose même de Daphné en laurier. Les impératifs modernes auraient imposé au Bernin de représenter, de ce récit, non pas le moment – trop mouvementé – de la transformation, mais le moment qui suit (le mal-aimé sanglotant au pied de l'arbre, par exemple), pour ne pas transgresser les limites temporelles des arts de l'espace, qui ne peuvent et ne doivent représenter qu'un instant. Mais utilisant toutes les ressources de la ronde-bosse, le Bernin a su construire une expérience temporelle et offrir une représentation du temps : le déplacement du spectateur anime la sculpture et la sculpture animée devient une métaphore du déplacement du spectateur. Car l'objet des métamorphoses, ce n'est pas seulement Daphné, ou la sculpture, mais c'est aussi le spectateur, dont l'expérience perceptuelle est incessamment renouvelée et difficilement synthétisable (sous un concept ou une image stable) et qui, par conséquent (et n'en déplaise à Descartes), n'est plus tout à fait le même d'un moment à l'autre.

Mais, malgré les apparences, séduisantes, les œuvres du Bernin ne fonctionnent pas tout à fait ainsi. Si aujourd'hui, dans la Villa Borghèse, la sculpture *Apollon et Daphné* est placée au centre d'une salle, à l'époque, elle

devait être au plus près du mur, en face, ou presque, de l'entrée. Et quand on y regarde mieux, la sculpture privilégie en effet un point de vue, non pas exactement frontal, mais presque, et néglige le point de vue arrière. Les autres vues ne sont pas exclues, bien sûr, mais simplement subordonnées à cette vue principale. Ainsi, l'œuvre est moins la représentation d'une durée que celle d'un instant, d'un état très passager qu'elle pétrifie pour l'éternité. Mais l'expérience de l'œuvre par le spectateur n'en est pas pour autant instantanée. Car si l'image générale se saisit rapidement, le détail, nombreux, varié, complexe, infini même, requiert une exploration interminable de la surface : les veines de la pierre, le mélange des marbres, des couleurs et des textures, les drapés et les corps, les ombres et les clartés, etc. Le pli est sans doute la forme de base de ce monde-là⁹. Infiniment répétable, infiniment divisible, le pli fuit sans cesse et nous entraîne dans le temps.

La plupart des œuvres du Bernin ont ainsi été conçues pour des lieux particuliers. Elles prennent en charge les conditions de la réception de l'œuvre, le point de vue du spectateur, son corps même, ses déplacements¹⁰. Et très vite, les conceptions du Bernin se sont étendues de la sculpture à l'architecture. Pour l'*Extase de sainte Thérèse* par exemple, le Bernin a non seulement conçu la sculpture, mais aussi tout l'environne-

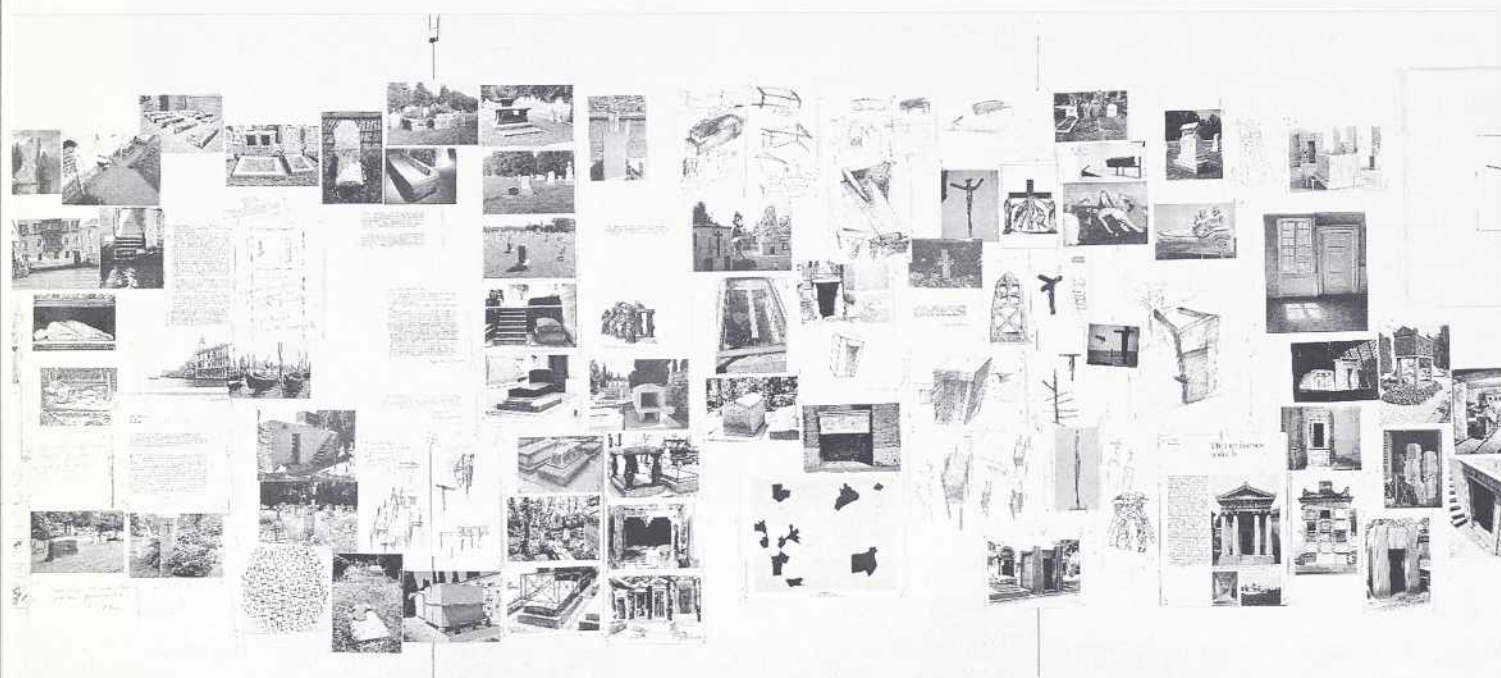
ment architectural de la chapelle Cornaro. Le groupe central, au fond de sa niche encadrée de colonnes sombres, est doucement inondé d'une lumière divine (dont on voit mal la source) et nous arrive comme une apparition, l'apparition d'un autre monde. L'œuvre du Bernin est ainsi picturale, non vraiment par le point de vue fixe qu'elle impose au spectateur, mais par les effets visuels, purement visuels, qu'elle produit. Ici, comme par transsubstantiation, le marbre se met en mouvement, il s'amollit, s'allège, se dissipe, pour se faire chair, draperie, nuages, lumière.

même: les passions de l'esprit sont indissociables des passions du corps. Et c'est exactement ainsi que ces œuvres affectent le spectateur. À la fois sensuelles et sentimentales, elles suscitent, par le jeu du regard et de l'identification, des passions analogues dans le corps et l'âme du spectateur.

Les œuvres du Bernin, pourtant bien admirées de son temps, n'ont jamais fait l'unanimité. Ce qui trouble certains critiques, c'est la séduisante sensualité de l'œuvre et, plus généralement, sa grande théâtralité, une théâtralité d'autant plus

« nouveautés » dont a besoin le marché, symbolique et économique, pour pallier au désabusement des consommateurs. Mais ici, la récurrence ne semble pas ainsi accessoire mais essentielle, pas contingente mais nécessaire. Le minimalisme était peut-être largement baroque, par cette « conscience » du site et du spectateur, par cette picturalité et surtout, donc, cette théâtralité¹². L'œuvre de Poulin l'est de même et mieux encore. Elle renoue aussi avec les formes, les matières, les figures baroques, le pli, le bois polychrome, la mort. Alors que le minimalisme privilégiait le théâtre pauvre et toutes les figures du défaut – matériau pauvre, forme simple, abstraction, insignifiance –, comme s'il avait voulu nier la théâtralité ou la dissimuler, l'œuvre de Poulin privilégie un théâtre riche et toutes les figures de l'excès – excès de matière, de forme, de figuration, de représentation –, comme si elle avait finalement accepté la théâtralité et voulu la manifester même, *explicitement*. Ainsi, l'œuvre de Poulin n'effectue pas vraiment un « retour » au théâtre, à la figuration, à la représentation, elle manifeste plutôt l'impossibilité d'y échapper: l'abstraction pure est impossible, la représentation, inexpugnable, la métaphore, inévitable, le théâtre, généralisé. De plus, dans l'œuvre de Poulin comme dans le baroque, le théâtre rencontre la religiosité. En cela, l'œuvre est non pas accessoirement baroque mais essentiellement. Alors cette récurrence a peut-être des causes ou des raisons plus historiques que sociologiques et la question – difficile – relève alors probablement moins de la sociologie que de l'histoire sociale ou de l'archéologie (foucauldienne).

Déjà, entre le minimalisme et le baroque, un lien critique existe: Wölfflin. En effet, l'historien d'art allemand offre du baroque d'extraordinaires descriptions, non seulement formelles mais aussi phénoménologiques (de l'expérience du spectateur). Comme on sait, ces descriptions, et les concepts qu'elles ont forgés, ont déterminé le discours critique de Greenberg. Par là, elles ont sans doute déterminé aussi la théorie minimaliste et peut-être même la pratique minimaliste. La picturalité, l'optique et le tactile, la planéité et la littéralité, le rapport au cadre, à la niche, au site, le point de vue du spectateur, la temporalité, et ainsi de suite, sont autant de questions abordées par Wölfflin à propos du baroque qui ont été reprises par les formalistes et/ou les minimalistes à propos de l'art moderne et/ou minimal. On peut penser que, dans le travail de Roland Poulin, cette référence, consciente ou non, au baroque (comme d'ailleurs la référence, déclarée celle-là et même appuyée mais probablement moins profonde, au romantisme allemand), ressortit au désir d'inscrire une œuvre nord-



PANNEAU À LA SORTIE DE L'EXPOSITION DE ROLAND POULIN (UN MUR DANS L'ATELIER DE L'ARTISTE);
PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA.

La vue s'émancipe du toucher, la réalité tangible s'efface derrière les apparences visuelles, qui, en retour, font douter de la réalité tangible. Mais l'œuvre du Bernin est aussi par là théâtrale: par son ouverture au site, par ses ambitieuses scénographies, elle est toute entière tournée vers le spectateur, elle l'attend et le prend en charge dès son arrivée sur les lieux. De plus, elle vise à lui faire de l'effet, à produire sur lui des *effets*, des effets visuels donc – elle transforme la matière, l'espace et le temps réels en d'autres matières, d'autres espaces et d'autres temps imaginaires –, mais aussi et surtout, par là, des effets dramatiques, c'est-à-dire sentimentaux.

Le Bernin est fasciné par le corps humain agité et ce n'est pas, en soi, une nouveauté: la peinture et la sculpture, ne pouvant pas représenter directement l'âme, ont de tout temps considéré le corps comme l'image fidèle des passions. Mais le Bernin s'intéresse particulièrement au corps humain en extase, c'est-à-dire au corps abandonné par l'âme, dans l'ascension de l'âme vers Dieu. Pourtant, paradoxalement, ici comme dans l'extase, le corps ne semble pas déserté, mais plus que jamais animé, il n'est plus la simple image des passions de l'âme, il en est le théâtre

forte qu'elle se présente dans un contexte religieux. Burckhardt voyait même là une « scandaleuse dégradation du surnaturel ». Et en effet: que fait donc tout ce théâtre licencieux dans une église? La *sainte Thérèse* semble bien davantage l'œuvre d'un athée que d'un croyant et mieux: l'œuvre d'un athée qui voudrait se faire passer pour un croyant. Et le marquis de Sade ne s'y est pas trompé, qui comparait Saint-Pierre-de-Rome à une salle de spectacle et fit du baldaquin la scène d'une orgie incomparable dont le pape était l'ordonnateur¹¹. Mais, on le sait: le Bernin était un homme pieux, qui pratiquait régulièrement les *Exercices spirituels* et dont le livre préféré restait *l'Imitation de Jésus-Christ*. Et pourtant, rien n'y fait, son œuvre, et son œuvre religieuse surtout, est théâtrale, authentiquement religieuse et entièrement théâtrale, tout à la fois.

On peut, à raison, s'interroger sur cette récurrence singulière du baroque dans l'œuvre de Roland Poulin. Pourquoi le baroque, aujourd'hui, là? Le rapport entre cette œuvre et cette esthétique est-il structural ou historique, une simple analogie ou une véritable filiation? On peut penser que le passé revient ici comme dans la mode vestimentaire: comme un simple *revival* parmi d'autres

américaine dans la grande histoire canonique de l'art européen (sur le mode de la continuité plutôt que de la rupture): ce retour-là est peut-être de ceux qui tentent de fonder, confirmer ou poursuivre la « tradition ». Mais, c'est clair aujourd'hui: la « tradition » est toujours largement une construction rétrospective, une fiction mise en scène par les œuvres ou les historiens. Que le travail de Poulin soit si sensible à cette tradition et tente manifestement de s'y inscrire par le jeu de la citation, est un autre indice de sa théâtralité fondamentale (et le paratexte manifeste aussi d'ailleurs un extraordinaire souci de la généalogie artistique de l'œuvre).

En fait, l'analogie qui s'établit entre le baroque et l'œuvre de Roland Poulin, dans cette théâtralité et surtout cette rencontre de la théâtralité et de la religiosité, est peut-être malgré tout déterminée par une véritable filiation, qui n'a rien de rétrospectif: le catholicisme, ou plutôt la culture catholique, et son esthétique singulière. Les œuvres de Poulin ne manifestent bien sûr aucune allégeance confessionnelle, mais elles n'en sont peut-être pas moins culturellement catholiques dans cette religiosité éminemment théâtralisée. L'esthétique du catholicisme, sa conception des images et de la représentation, est sans doute largement héritée de l'âge baroque, de la Contre-Réforme ou, plutôt, de la Restauration catholique qui suivit. En effet, les arts furent alors mis à contribution, et grandement, pour instruire mais aussi et surtout pour plaire. Il fallait, de toute évidence, persuader et, pour ce faire, toutes les ressources de la rhétorique étaient sollicitées, tous les arguments et en particulier le *pathos*: la production d'effets sentimentaux. L'art baroque fut particulièrement fasciné par la représentation des passions et visait par là à susciter autant de passions chez le spectateur, comme si la persuasion (c'est-à-dire ici la conversion ou la confirmation) commençait par les sentiments, par les sensations, par le corps. De même, les *Exercices spirituels* de saint Ignace de Loyola, qui se présentaient comme un guide pratique pour disposer l'âme à la volonté de Dieu par une série, très ordonnée, d'examens de conscience, de méditations, de contemplations et de prières, conseillaient fréquemment à l'exercitant de s'imaginer certaines scènes de la vie du Christ dans leurs moindres détails, en y appliquant ses « cinq sens imaginaires » ou « intérieurs »¹³. De même, saint Jean de la Croix et sainte Thérèse d'Avila étaient aussi sensibles aux effets corporels de l'amour divin. Bref, le baroque privilégiait une approche figurative et théâtrale, sensuelle et sentimentale de la foi, qui, on peut le penser, détermina l'esthétique catholique.

Alors que faire de tout ce théâtre théâtral – celui du Bernin, celui de Roland Poulin?

Il nécessite une sorte d'acte de foi, volontaire et libre. Il s'agit de croire, un moment. Non pas en Dieu, au Saint-Esprit, au Christ, à l'Incarnation, à la transsubstantiation et à la présence réelle, mais tout simplement au théâtre, à la représentation. Certains, au nom de la vérité sans doute, s'y refuseront. D'autres, mieux avisés, s'abandonneront simplement au plaisir, sensuel et intellectuel, de ce théâtre, comme on le ferait à toutes les passions que peut procurer la foi. Car cette esthétique est théâtrale, sensuelle et sentimentale, et c'est sans doute pour cela qu'elle est peut-être, comme l'écrivait Philippe Sollers du catholicisme, « le lieu du moins de religion possible »¹⁴. Dans la société du spectacle qui est la nôtre, le théâtre, le bon théâtre – celui de Roland Poulin par exemple –, pourrait bien être le seul lieu de vérité, le dernier refuge de l'athéisme. Comme le disait un moine à Stendhal devant la *sainte Thérèse*: « È un gran peccato ».

NOTES

1. Cf. Clement Greenberg, « Recentness of Sculpture », texte du catalogue *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, 1967, repris in Gregory Battcock (éd.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 180-186.
2. Cf. Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum* (June 1967), repris in Gregory Battcock, *Minimal Art*, op.cit., p. 116-147.
3. Le théâtral n'est pas le théâtre, mais un excès de théâtre: il paraît lorsque l'intention de signifier, de communiquer, d'affecter devient trop manifeste – par la grossièreté ou l'usure, toute historique, de ses procédés. L'œuvre en semble alors toute entière tournée vers sa réception et la conviction – la foi pourrions-nous dire –, nécessaire au fonctionnement de tout signe, vient à manquer.
4. Ici, comme dans l'œuvre de Roland Poulin, la distinction entre l'objet autonome et l'œuvre *in situ* perd de sa force: un objet autonome, transportable, peut donc, par son ouverture, être un marqueur du site particulier dans lequel il se trouve, qu'il ait été conçu ou non pour ce lieu.
5. Cf. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
6. On pourrait probablement retrouver aujourd'hui dans l'installation tous les genres de la peinture et, en particulier, le paysage (avec ses fabriques, ses ruines et ses folies) et la peinture d'histoire (avec ses récits tragiques et ses allégories). Au sujet du paysage dans l'installation, cf. Johanne Lamoureux, « Lieux et non-lieux du pittoresque », *Parachute*, n° 39 (été 1985), p. 10-19.
7. À cet égard, les dessins de Poulin sont révélateurs, qui, s'ils ont bien sûr une face, n'en contredisent pas moins sans cesse le point de vue, la perspective et la gravité, l'opposition entre le proche et le lointain, le haut et le bas, en juxtaposant ou superposant des vues hétérogènes d'un même objet dans un espace indéfini, sans horizon, ni sol.
8. D'ailleurs, si elles n'ont pas de façade, les œuvres n'en

ont pas moins souvent une entrée, une voie d'accès – le point le plus bas dans une dénivellation, une ouverture, etc. – à partir de laquelle s'amorce le mouvement de l'œil, dans un sens ou dans l'autre.

9. Cf. Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
10. Cf. Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, London, Oxford University Press, 1980, et Giovanni Careri, *Envols d'amour. Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990.
11. Sade, « Voyage d'Italie », *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1967, tome XVI, p. 194; *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, Paris, Union Générale d'éditions (10/18), 1976, tome III, cinquième partie.
12. Pour Jean-François Lyotard, le minimalisme est « aux antipodes » du baroque: le premier relèverait de l'esthétique sublime (l'imagination, la « faculté » des formes, s'y trouverait en défaut sur la raison, la « faculté » des Idées), le second, plutôt d'une esthétique du beau radicalisée (l'imagination se trouve là en excès sur l'entendement, la faculté des concepts) (*Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 97 et 193). Pourtant, tel qu'il a été vécu et interprété jusqu'à présent, le minimalisme relève clairement d'une esthétique de l'excès et non du défaut (l'entendement y semble interdit par l'imagination, le concept, par le percept). Évidemment, ce n'est pas parce que l'objet est pauvre que l'expérience l'est. Pour s'en convaincre, il n'est qu'à regarder l'évolution du travail – exceptionnel – de Robert Morris, qui, du minimalisme au « process art », des cubes réfléchissants aux œuvres « molles », renoue naturellement avec l'excès inconcevable du baroque, avec ses formes pliées et ses matières mélangées: le feutre coupé et abandonné à la gravité y fait des plis infinis, les matériaux hétérogènes (feutre, coton, plomb, miroir) dispersés sur le sol de la galerie créent un chaos illimité. Le travail de Roland Poulin se développe de la même manière.
13. Cf. en particulier la description multisensorielle de l'enfer in saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, Paris, Seuil, 1982, p. 74-76.
14. Philippe Sollers, « Pourquoi je suis si peu religieux », in *Improvisations*, Paris, Gallimard, 1991, p. 116.

Olivier Asselin enseigne l'histoire de l'art à l'Université d'Ottawa.

Addressing Roland Poulin's work in relationship to Minimalism, the author analyzes its theatrical and figurative aspects. A recent retrospective of the sculptor's work provides a particular context wherein a narrative journey, both autobiographical and spiritual, can be traced. The author draws parallels between Poulin's approach and Baroque sculpture, more precisely Bernini's, emphasizing a similar mixture of theatricality, sensuality and religious ecstasy.



FATAL MENINGITIS, II, 1992, CIBACHROME, 125.5 X 125.5 CM.;
PHOTO: COURTESY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

In Camera

Andres Serrano

Susan Douglas

The work is slick and bathetic: popper art, hitting and fading in the same whiff. — Ben Lifson¹

Europeans are more generous. — Andres Serrano²

Critics of Andres Serrano's *The Morgue*, those who question his intent in exposing the cadaver and accuse him of vulgarizing death, tend not to consider that, for the artist, the body in question is not substance or symbol but a space upon which experience is inscribed and across which ritual meanings are simulated. Serrano speaks of representation and then of social powers and cultural bodies rather than of individuals who are dead or alive. The deaths in question are embedded in, and licensed by, social systems of discourse and power; as such, they are merely texts whose theoretical premise is to activate a space that is the result of a play between fantasy and experience.

What is this experience that mobilizes meaning in Serrano's work? Serrano's images are quite distinct from the actual event of death or from mourning. Although he skillfully dresses the body, reaction to his practice must be recognized as determined by emotions attached to memory, to collective and individual fantasies of knowledge about the body's description and about its fleshly or psychic processes and mechanisms. With arresting titles such as *Death by Rat Poison*,

Cardiac Arrest, and *Hacked to Death*, Serrano peaks our attention as viewers. Death has always been the subject of profound ambivalence in the history of occidental art.

Serrano's practice is painterly, as well as photographic. Historical precedents support Serrano's representations, lending his images a certain value even as they force the viewer to question static assumptions about the idea of death in contemporary, even post-modern, terms. "Law" and "taboo" are key words in this dialectic, the sacred and the profane the first registers of art's dealings with death. On the side of the sacred, paintings such as Artemisia Gentileschi's *Judith Beheading Holofernes* support a narrative of triumph of good over evil, and the depiction of figures such as St. Sebastian provides an occasion for reflection on the nature of sacrifice. But the lives of the saints and martyrs of Judeo-Christian tradition are second to devotional images of the Christ and the Virgin Mary. Matthias Grünewald's *Isenheim Altarpiece* is a powerful example of the combined effect of naturalistic detail with a symbolized, or iconographic tradition. There is in this image a staged blurring of the

sanctified with the foul to specific effect. In the context of an infirmary for which the altarpiece was commissioned, the beholder was enjoined to identify Christ's corporeality before meditating on his figure as representative of the transcendence of the flesh. The most important feature of this representation is its attempt at rendering the mystery of the unknown.

The description of death and its domain is quite other in allegories, symbols and personifications of death. These images, which are distinct from the genre of the devotional, can be termed fantastic and include sub- or para-human personifications of death, ghostly presences, and figurations of the macabre. In Freud's *fin-de-siècle* Vienna the *femme fatale* was the quintessential figure of violent destruction and collapsed, in the masculine imagination, a fascination with and a fear of mortality.

The anatomical drawings of Leonardo and later Stubbs, and Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Tulp* (1632), all of which open the body to visual and scientific scrutiny, are different again. This category describes the physical body as a biological entity that has ceased to function; what these images intimate is that death is an inevitable biological process, with life, two ends of a single continuum. In varying represen-

effect. In
n the al-
eholder
poreal-
s repre-
ne flesh.
s repre-
the mys-

domain
ols and
images.
f the de-
and in-
fications
urations
gilde Vi-
essential
ollapsed.
scination

Leonardo
ndt's *The*
2), all of
scientific
category
biological
what these
an inevi-
two ends
represent-

PISS CHRIST, 1987, CIBACHROME, 60 X 40"; PHOTO: COURTESY PAULA COOPER GALLERY.

tational terms, aspects of the French Realist tradition attend this semiotic of mutability and immutability: the concrete world of experience and the abstract world of the spirit are terms that resonate in the history of art, one attending the phenomenology of death, its description, the other thinking death as an invisible abstraction. Serrano's art practice plays the line between representation's illusory claims and photography's documentary tradition.

Although subject to distinction and classification, however, many images of death are not discreet. Caravaggio's *Death of the Virgin* (c. 1605-6), for example, caused controversy in its day because it crossed the bounds of propriety. The naturalism of description in combination with the effect of drama, produced in part by the light, led to rumours, fueled by Caravaggio's turbulent personal and social life, that the image of Mary was based on a cadaver from the morgue. Adding to these accusations was the identification of the model as a prostitute hauled from the Tiber River.³ Ironically, however, unprecedented accuracy of description was not what made the image questionable, rather it was the fact that in rendering the Virgin as subject to physical adulteration, Caravaggio contravened the example of tradition.

In David's *Death of Marat* (1794), the breach is between the conventions of high and low. At first glance the image appears to be an objective, almost dispassionate, rendering of the circumstances of death of the poet Marat, murdered by Charlotte Corday while in his bath. This is at first a detailed description of the phenomenology of death. David gives an immediacy to the scene by describing Marat slumped over, a note still clutched in his hand bearing the date, 1793. But at the same time this image references the iconography of Christ as the Man of Sorrows; it is a secular pieta. Iconic in nature, monumental in import. David elevates Marat, collapsing historicism with heroicism. Similarly, when confronted with Manet's *Dead Christ with Angels* (1864), the viewer experiences a conflicted relationship between tradition and modernity, a deliberate destabilization of terms on the artist's part.

MIXING

Bringing history to *The Morgue* does not represent an effort to impress Serrano's work with the force of a metaphysics of presence constituted through the history of aesthetics. Rather it locates it within a continuum in which the figuring of death is fraught. Serrano's practice is, fundamentally, admittedly, an aestheticization of death. What occurs at the point of reception is a slippage between



FATAL MENINGITIS, 1992, CIBACHROME, 125.5 X 152.5 CM.; PHOTO: COURTESY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.



GUN MURDER, 1992, CIBACHROME, 125.5 X 152.5 CM.; PHOTO: COURTESY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

disgust and excitement engendered by multiple contradictions and concealments within the works. Jana Sterbak's *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987), suggestive of Hans Baldung Grien's *Eve, the Serpent, and Death* (c. 1515), can be read as productive of the same effect. Drawing on the traditional association of the feminine with carnal lust, and destruction embodied in the

figure of Eve, for certain small-time politicians and self-made critics of the visual arts it corrupts the integrity of a syntax that holds to the distinction between flesh as the mutable matter of the body and meat as meal.

Serrano is one of a number of artists who, in dispersing signification by means of displacement and defamiliarization, focus on mystery to suggest new destinations for



KNIFED TO DEATH, II, 1992, CIBACHROME, 125.5 X 152.5 CM.; PHOTO: COURTESY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.



CARDIAC ARREST, 1992, CIBACHROME, 125.5 X 152.5 CM.; PHOTO: COURTESY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

practice. *The Morgue* prompts comparison to Cindy Sherman's 1992 series of untitled photographed replicants which also fashion a coming into being of the relationship between the known and the unknown. These representations of stereotypical female nudes, in the form of close-ups of grotesquely sexualized mannequins whose focus is the genital region, suggest the simultaneous avowal

and defeat of the scopophilic gaze in relation to quasi-porno-photographic practice. Sherman makes visible an aspect of female genitalia usually hidden from view to skillfully pry female sexuality away from idealization and ideology. Her object, via these dispassionate yet beautiful images, is to help to undermine sex as a site of fear and anxiety.

In psychic terms, this is what also makes Serrano's work difficult to look at. According to Freudian logic, the Oedipal moment is that in which the certainty of sexual difference overrides the fantasy of an indistinct, polymorphous sexuality in the child. At this moment the evidence of the senses, primarily the sense of sight, replaces the vagrant contours of the psyche with the spectre of mortality. Put another way, vision supplies the record of Oedipus as the inventory of mortality. The castration complex described by Freud is in this sense a vast mechanism for the disavowal of the disturbances of the visual field. Serrano's *Fatal Meningitis II* and *Burn Victim* from *The Morgue* confront and articulate the dialectic of abhorrence that shrouds the construction and representation of the body in Western culture from a narrative of disintegration.

Serrano has always worked to challenge the containment and regulation of tradition and convention. *Piss Christ*, the piece that made him the target of U.S. Senator Jesse Helms and the conservative right, was treated as blasphemous because of its immoderate commixture of sacred and taboo. A sumptuous large-scale Cibachrome, the crucifix appears at first to be suspended against a background of luminescent red/yellow light until one learns that it is submerged in a vat of the artist's urine. From the fundamentalist perspective, this is an impure image gratuitously, extravagantly, distorting the grammatical immaculateness and pristine perspicuity of the Church. Helms made plain that what was being opposed was not simply the melding of symbolic persons and bodily excretions, but institutional authority itself. Caught in the storm of critical protest that followed the Helms Amendment, Serrano retaliated by making future titles even more explicit.

Decontextualized, this gesture raises important questions about the artist's sustained investment in the mythology of the avant-garde in an era determined as neo-avant-garde by its critics. Serrano's practice must be acknowledged, after all, as both productive and reproductive of postmodernism's s(t)imulations and seductions. Typically, and with many other artists, he disengages himself from the social relations implied, for example, in any reading of his work mediated exclusively by notions of ideology, holding to the idea that interpretation is hampered by labels. Even as he would be the first to admit that his artistic power and credibility rest, at least in part, on political demonization, Serrano claims, "I feel that whenever an artist calls him or herself a political artist, it limits the work, so I've always avoided it." The statement falls so quickly into the realm of the provocative by way of the avant-garde's

reactionary mantle that it is worth holding momentarily in tension. It gains complexity informed by Serrano's own account of sustained, and by now vindictive, official censure in the form of the negative attention a recent application for funding received at the NEA, who voted 16-6 to reject his first request in five years, and by the anecdotal evidence of the cost to his personal life in the form of frustration, grief, and marital breakdown. Serrano's discourse is thickened in subtle gradations of probity and cunning, his narrative equal part candour and bravado.

Serrano, who claims Goya, Bergman and Pasolini among his influences, calls attention to Buñuel's particular admixture of humanity and humour, sacristy and true belief, as a source of inspiration. For him, *Piss Christ*, and with it *Piss Satan* and *Pieta II*, in which the image of Michelangelo's statue is similarly submerged in urine and cow's blood and lit from behind, is only one of many explorations into the organization of organic bodies in relation to the arrangements of the visual arts. His contention, often repeated, is that the addition of piss/yellow extended a creative vocabulary made up of blood/red and milk/white (examples of the use of this iconic vocabulary are *Blood Cross*, and its pair, *Milk Cross*).

Before these works, Serrano investigated the notion of photography as tableaux. *The Scream* (1986), for example, addresses symbolic form in its fusion with sense experience. Depicting the gaping head of a coyote, the constitution of the viewer's sense of reality is formative here, as semiosis clashes with the uncanny. *Cabeza de Vaca* (1984) stages a similar dream of immobility: the subject is a calf's head on a stand. Serrano's arrangements are akin to some by Joel-Peter Witkin, who also appropriates iconographical motifs of Dutch still-life painting to create latter-day vanitas pastiches. While allegorical, Serrano's representation veer away from Witkin's mongrel grotesques, constituting a more simplified, more abstract, æsthetic. The image captivates: the viewer cannot avoid being affected by the horror of the fragmented animal whose dark eye catches its entrapment, or the recognition of photography's tendency to highlight hygiene before excess. Significantly, the image operates by saturation, numbing the senses it defines.

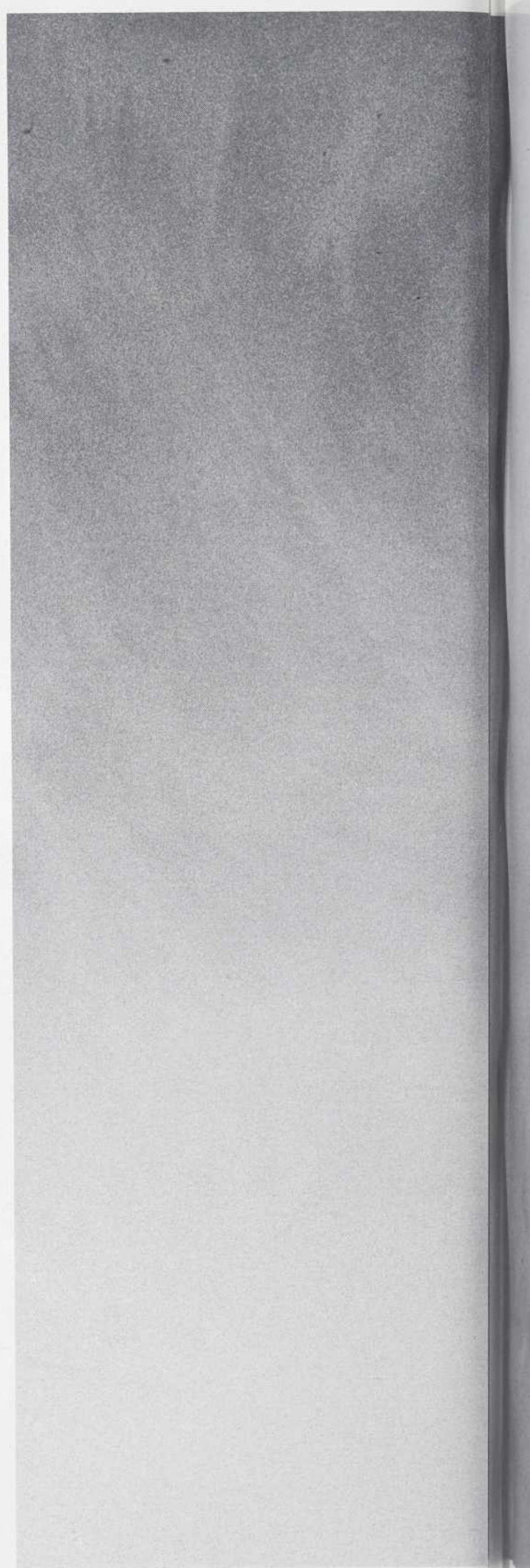
The effect of the image is shock, and its processes are intellectual. So it is not surprising that the casual brutality of the representation is also ironic. What the title means in Spanish is "cow's head," but what it signifies is economic consumption and a cannibal tour. *Cabeza de Vaca* is also the name of a fifteenth-century Spanish explorer so that, in Lucy Lippard's formulation: "The head of an invading conqueror on a platter

is thereby fused with the sacrificial victims of the Conquest and sends multiple reverberations into the present."⁴ If the irony of *Cabeza de Vaca* seems calculated, then, it is not without inflection; it admits Serrano's Afro-Cuban and Honduran descent.

Serrano's later images also appropriate, more or less consciously, the uses and abuses of history and of art. Elements of Mondrian's optical and æsthetic theory are apparent in the *Bodily Fluids* series as in subsequent prints. Consider, for example, the idea of discharge and inhibition are the core of his sperm and menstruation pictures. Paradoxically feminine and masculine at once, the graceful arcs of the cum shots, photographed in horizontal alignment, contrast with the more forceful vertical orchestrations of *Red River No. 3* and *Precious Blood* (1989) whose objects are menstrual pads. Serrano has expressed a taste for fetishes and for quotations: other prints derive from the history of photography, such as his *Nomads* images sparked by Edward Curtis' representations of Native Americans at the turn of the century, from contemporary life in the form of depictions of members of the Ku Klux Klan, and from historically-charged locations such as Budapest.

Twenty-three volumes of illustrated text, and twenty volumes of photogravures, that comprise Curtis' *The North American Indian*, call to mind photography's ability to combine apotheosis and scientificity. The narrative of the homeless subjects of the *Nomads* (1990), is that they were set up in a makeshift studio in the subway by Serrano and his assistants and presented to the buying audience of his shows as wall-sized prints. Dramatically lit, starkly monumentalized, and framed, they continue a tradition in which the hapless and disenfranchized are canonized at the same time as they are distanced. They exist as historical subjects, not because they have been frozen in time, but because, more often than not, photographic subjects are dignified in an economy that simultaneously appropriates them as targets for the archive. Isolating and cropping, the camera conquers in its fracturing and dislocating vision, recording not only phenomena but disassociative seeing and gratuitous evaluation. The technique of photography has always been perfect in lending anecdotal value to the evidentiary before it disappears.

Only this time the subject is the other's other; what must be recognized is that in this arrest of the referent, which proceeds instrumentally on the principles of efficiency, supervision and isolation, individuation is also a condition of possibility. *Johnny*, bearded and in profile, wearing a furred hat, is recognizable by name and as a significant personality; he is also part of a living, breathing



tradition and not a euphemistically "dying" race. Serrano has stated: "There's not that comfortable distance for me in this work. I've never been homeless, but I've been on the outside – part of that marginal element."⁵ The terms of the linkage between the social terrain of the artist and his models in the photographic portraits is empathy; Serrano renders visible the body of the outcast with whom he identifies.



BLOODSTREAM, 1987, CIBACHROME, 40 X 60"; PHOTO: COURTESY PAULA COOPER GALLERY.

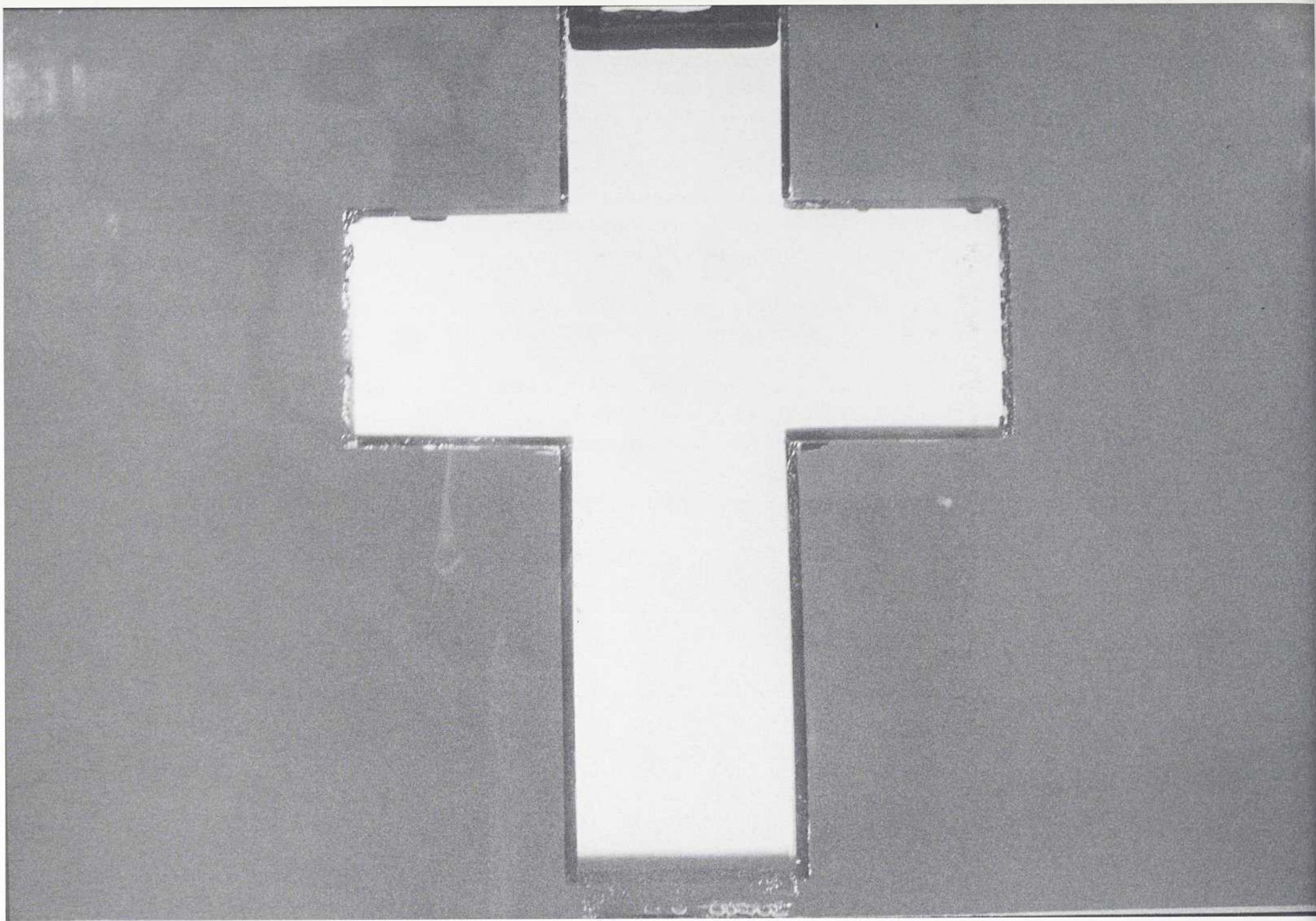
DEATH'S DISCOURSE

There is a moment in Luis Buñuel and Salvador Dali's *Un chien andalou* in which a razor slashes open an eye; it is a cow's eye passed off as a woman's; an eye is sometimes all that distinguishes one Klan member from another in Serrano's portraits. This masking, this drama, and this evidence is the substance of Serrano's practice. Surrealism, with Ser-

rano, "has always courted accidents, welcomed the uninvited, flattered disorderly presences."⁶ Taken as a whole, his practice represents a putting together of unrelated yet substantial particulars.

Possessing surreal properties, *The Morgue* offers its viewers a performative illusion. In attendance at the scene of violence, the viewer/voyeur turns to the caption to make a determination as to the cause of death.

This body has a broken nose, this one a grossly dislocated face, another large patches of discoloured skin. Coming in for closer inspection, the beholder plays a pathologist's game, always in good conscience, hoping to uncover some hidden truth: Was this death natural or the result of misadventure? Was it due to disease or misconduct, accident or homicide? Did the means justify the ends? But the cause of death can never be exactly



MILK CROSS, 1987, CIBACHROME, 40 X 60"; PHOTO: COURTESY PAULA COOPER GALLERY.



CABEZA DE VACA, 1984, CIBACHROME, 40 X 60"; PHOTO: COURTESY PAULA COOPER GALLERY.

determined. Only the alert pathologist perceives, for example, that the stigmata-like markings borne by the subjects for *Knifed to Death* and *Rat Poison Suicide II* are unrelated to the cause of death, recognizing in the single image the authority of the institution. What these marks refer to are the necessary blood tests and other identificatory procedures that attend autopsies. Death is subject to the law. And one aspect of its careful phrasing in Serrano's pictures is surely how little is generally known about the weighing, fluoroscopying and x-raying that is part of the forensic and medical detective work engaged in before the deceased reach their final resting point.

Serrano only seems to enter an appropriate terrain that belonged first to Andy Warhol. These works are sensational in the sense that Warhol's work was sensational, bringing to consciousness things that we do not want to know about or, perhaps do not want to deal with. To which Serrano responds:

Warhol, like myself, was an artist first and foremost. In addition to whatever the message is, the medium has to be considered. Representation to me is very important. It's not only about presenting ideas, even strong ideas, but also about the representation of those ideas. And so my intent is always an aesthetic one. I feel Warhol did the same thing. He made beautiful pictures about tragic events.

It is commonplace by now that photography renders the ugly beautiful and would mute scandal. Surely this is not Serrano's project. But Serrano's aesthetic is deliberately one of classic monumentality. Thinking through Surrealism's oblique, agonistic and distorting gaze, what he seems to propose is a visualism taking effect through the discourses of representation and manifest by means of the camera, a project that aligns with painting and photography both as practices of the body, that is, centrally experiential. Serrano's cadavers suggest not so much aggrandizement in death but death as the fashioning of a series of associated resemblances and discontinuities. They represent emphatically, deliberately, not the closed bodies of dead heroes, nor the publication of the exposed psyche such as appears in Hippolyte Bayard's *Self-Portrait as a Drowned Man* (1840); they seem to concern a body in fragments, amplified, dispersed. As such, they have something in common with Géricault's pictorial records of human decapitation, and conjure the photographic case studies of human diversity collected with disciplinary purpose by medical, psychiatric, and police authorities. Allan Sekula describes the conjunction of fatalistic and therapeutic tendencies that opened the body's signs to public scrutiny in the nineteenth-century and proliferates still in the archival

imagination.⁷ Serrano's representations share something of this, hence their effect is at least double. The images demand to be thought of in relation to spectatorial practice.

An axis can be devised from the Paris Morgue which, in its heyday, rivaled the Eiffel Tower as a tourist attraction⁸ to the closed-circuit vigils made possible through television imaging in the United States today.⁹ Serrano himself has noted that photographing the dead as if asleep, especially in the case of children, was common in Victorian England. Art galleries stimulate this sense of visual detachment in their formation as the embodiment of the exhibitionary complex. The point is that death is always, yet, inevitably, a mediated procedure for the observer. Hence it responds to the play between culture and nature that is the ambivalent terrain of the aesthetic. Reflection constitutes such a contrary practice; it traces a relationship between science and religion and gives us some clues as to Serrano's project. If the technology of viewing depends on mediation, then Serrano's practice, in troping death as discourse, admits the body as always-already a picture. And, now mirror-like, *The Morgue* can be interpreted also through the mechanisms of control and repression that constitute disavowal.

The sense of separation, reduction and abstraction made available through these representations is met by an innovative challenge in the form of an alternate visual paradigm shaped by the artist's compulsion to record distracting appearances. Albeit metropolitan, there is something about Serrano's interests which gives lie to the exhibitionistic or narcissistic tendencies attributed to the times. He has stated that although his subjects are no longer breathing, living entities, for him, they are not bereft of humanity. This might be constituted as a rationalization on Serrano's part. But it might also represent, and crucially, an experimental method of describing form, one which involves an active and visceral penetration of a lively, organic milieu. Serrano seems to be suggesting a corporeal model of visualism, an *embodiment* of the visual. The accounting of morbidity as a physiological condition subject to human curiosity proposes a historical act of denomination that betrays the culture's more general desire for unmotivated signs, for the transparency of language. Serrano's images give corporeal form to knowing, recording a topographical encounter with the concrete details of the body as a disorderly ruin. This is something other than modernity's shock-effect. And, in this sense, Serrano's art stakes out the boundlessness of representation in the semblance of a correspondence between parties. In, and perhaps because of, this (final) synapse between the

body and society, the art object sustains complex meanings. An investigation into visual insurgence and social repression, sublimation, rupture, dislocation and excess, Serrano's practice incarnates the look.

NOTES

1. "Andres Serrano, Paula Cooper," *Artforum* (April 1993), p. 94.
2. Serrano, referring to critical response to *The Morgue*, in conversation with the author, Musée d'art contemporain de Montréal, October 18, 1994. Citations unacknowledged in the text are taken from this interview. The author wishes to thank Pierre Beaudoin for his help in facilitating documentation of Serrano's public lecture at Concordia University, from which this article also draws.
3. Thomas W. Sokolowski, "Iconophobics Anonymous," *Artforum* (Summer 1990), p. 118.
4. Lucy Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, New York: Pantheon, 1990, p. 87.
5. Cited in Charles Hagen, "Andres Serrano: After the Storm," *ARTnews* (September 1991), p. 62.
6. Susan Sontag, *On Photography*, New York: Delta, 1977, p. 52.
7. Allan Sekula, "The Body and the Archive," *October* 39 (1987), pp. 3-64.
8. Records show that at least two hundred thousand curious onlookers filed past the displayed remains of a woman hacked to death by her lover, bringing with them their lunch. Described as "*une maison de verre*," at its height, the Paris morgue drew English tours organized by Cook's. See Bruno Bertherat, "*Autour de l'œuvre d'Andres Serrano: L'exposition du cadavre: Le Cas de la morgue de Paris au XIX^e siècle*," forthcoming in *The Image of Death: The Limits of Fiction: Viewing the Corpse*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1995.
9. Patricia Mellencamp locates the procedures by which the deceased is materialized before the eye via video technology for the visitor anxious not to leave the comforts of their car in *High Anxiety: Catastrophe, Scandal, Age & Comedy*, Bloomington: Indiana University Press, 1992, p. 265.

Susan Douglas is completing her dissertation on the discourses of vision and visuality at Concordia University in Montréal.

L'auteure s'intéresse aux accusations de sensationnalisme adressées à Andres Serrano. À partir de la série *The Morgue*, elle avance que les cadavres photographiés ne sont ni des corps, ni des personnes, mais plutôt «un espace sur lequel est inscrite l'expérience et dans lequel sont simulées des significations rituelles». Considérée dans le contexte occidental de représentation de la mort, *The Morgue* propose un paradigme visuel alternatif. Opérant à l'intérieur des synapses entre corps et société, expérience et fantasme, l'œuvre remet en cause nos certitudes sur la mort et expose ainsi le discours et le pouvoir en tant que systèmes.

Conflictus in Video

Christine Ross

L'automne 1994 aura été la saison de la vidéographie à Montréal, une saison traversée par un nombre imposant d'événements vidéos en constant chevauchement, les principaux étant : « Paysage(s) de la vidéo »¹, « Ô Arts Électroniques ! »², « Les Absences de la photographie »³, « Palomar ou le voyeur captif »⁴, les « Mardis du Vidéographe »⁵, « La Troisième Fenêtre »⁶ et « Image et nation gaie et lesbienne »⁷. Ce qui étonne dans cette série d'événements, c'est non seulement sa densité numérique, assez impressionnante dans une période où l'art électronique, comme nous le rappelle Denis Martineau, conservateur de « Palomar ou le voyeur captif », « est (de façon générale) boudé par la critique et par l'institution qui ne voit là qu'une simple application de procédés techniques »⁸, mais aussi l'aspect inusité des stratégies d'exposition retenues. En fait, ce que l'automne montréalais 1994 est venu statuer, presque malgré lui puisque les initiatives ont été menées de façon indépendante, c'est comment l'existence de la vidéo est inséparable d'une redéfinition des lieux et des modes de présentation usuels de l'œuvre d'art et comment cette redéfinition passe par une inscription de la vidéo dans la cité, dans l'urbanité, dans le débat, dans le conflit.

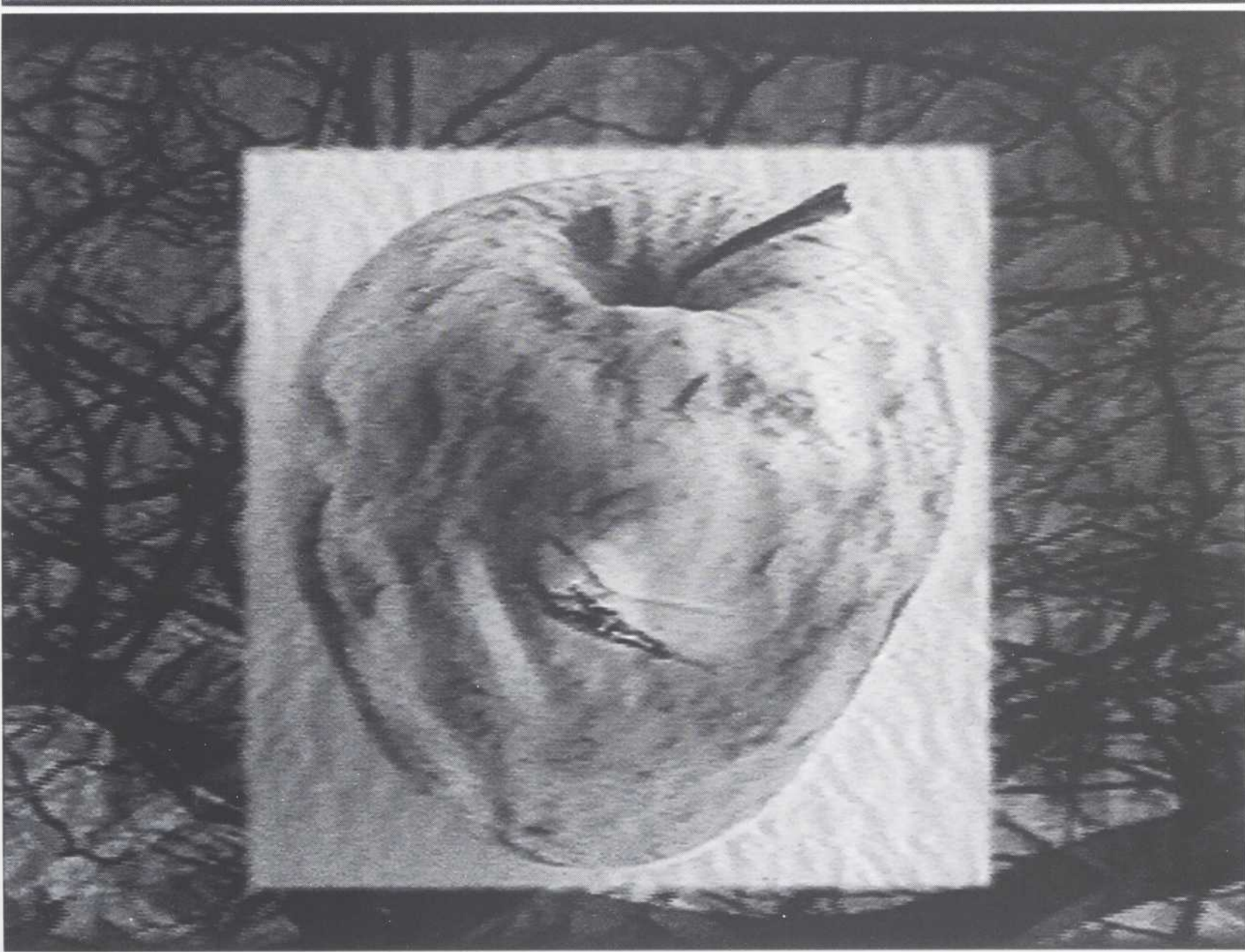
Le présent article se veut une réflexion sur le renouvellement des lieux et des modes de diffusion vidéo ainsi opéré par ces différents événements automnaux. L'espace ne me permet pas de parler de chacune des expositions, ni d'entrer dans le détail de leur contenu : l'essentiel sera plutôt de profiter de cette vidéophilie automnale pour réfléchir sur les changements qui sont présentement à l'œuvre dans le domaine de la diffusion, changements qui sont susceptibles de nous éclairer sur la question de la survie de la vidéo, sur son public, sur la place qu'elle occupe dans la cité, sur son rapport à la post-modernité.

L'ARCHIVAGE OU LA PORTÉE D'UNE MÉMOIRE VIDÉOGRAPHIQUE

Une des manifestations-clés de la saison fut sans conteste les soirées d'archives présentées dans le cadre de « La Troisième Fenêtre » du Vidéographe qui lançait alors son *Répertoire des archives* (1994) composé d'une centaine de titres de vidéogrammes restaurés, réalisés entre 1971 et 1976. C'est le seul événement à avoir visé la mise en œuvre d'une mémoire, imposant par cette visée même les

questions auxquelles ont tenté de répondre la plupart des autres événements automnaux.

Pourquoi, serions-nous en droit de nous demander, conserver, restaurer et re-présenter ce qui semble devoir résister à la pérennité ? Comme le souligne Claude Paré, l'archiviste du Vidéographe, non seulement le support électro-magnétique est-il un matériau fragile dont les méthodes de conservation sont encore en balbutiement, mais la restauration est une opération qui consiste à conférer une mémoire à un média qui a été exploré à ses débuts davantage comme un « acteur » plutôt que comme une « mémoire » de l'événement, cherchant avant tout à favoriser une prise de conscience de la conjoncture au moment même de son actualisation⁹. Pourquoi alors sauvegarder une vidéographie si rebelle à la mnémotechnique ? En sélectionnant des vidéos d'archives liés aux luttes des années soixante-dix (les grèves ouvrières, la Crise d'Octobre, le féminisme, la révolution sexuelle), « La Troisième Fenêtre » répondait à cette question par le truchement de sa programmation, ramenant des œuvres toutes et chacune vouées à l'urgence du moment, à la vie-en-train-de-se faire, à l'émotion directe, au corps performatif. Pensons ici à *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu pour que ça arrive rien*



LES CHOSES SIMPLES, VIDÉO COULEUR DE FRANCISCO RUIZ DE INFANTE, 1993, 17 MIN; PHOTO: CHAMP LIBRE.

qu'à nous autres des affaires de même? (1971): Yves Chaput (accompagné de Gilbert Lachapelle et d'Yvan Poulin) y filme les actes de la Commission d'enquête sur la loi des mesures de guerre (dont le but était d'étudier le traitement subi par les 497 personnes incarcérées pendant les Événements d'Octobre 1970), captant différents témoignages sur le vif de façon à mettre à nu les abus de pouvoir qui ont soutenu les Événements de part en part. Pensons également au vidéogramme *Seins de Louise* (1972) de Lise Noisieux-Labrecque qui nous amène au cœur du féminisme des années soixante-dix par la mise en scène d'une femme qui prend peu à peu po-

EFFETS D'URBANITÉ

Dans *La Pureté dangereuse*¹⁰, Bernard-Henri Lévy parle de la nécessité actuelle de réinscrire le politique dans la cité: à une époque où les villes (les villes nord-américaines tout particulièrement) sont en état de désintégration, ce qui devient manifeste c'est la désintégration même du politique en tant qu'activité démocratique vivante faisant place au conflit, à la contradiction, à la contingence, à la renégociation des acquis. Une cité vivante en est une où le politique est suffisamment effectif pour s'occuper de la diversité des enjeux urbains. Il m'apparaît à cet

Si on accepte la notion de démocratie radicale formulée par Ernesto Laclau et Chantal Mouffe dans *Hegemony and Socialist Strategy*¹², comme une pratique de réarticulation perpétuelle de signifiants reliés non pas par nécessité mais de façon contingente (la contingence étant ce qui permet de postuler la possibilité de réarticuler n'importe quelle formation discursive) et si on sait être attentif au fait qu'une des pensées les plus prégnantes de la vidéo porte sur la question de la déstabilisation identitaire et de la remise en cause des images mass-médiatiques dominantes, la vidéo-dans-la-cité est ce qui permet d'inscrire le politique en tant que réarticulation de signifiants. Pour Laclau et Mouffe, la démocratie radicale en est une qui, parce qu'elle accepte la contingence des formations discursives, ouvre sur la possibilité de nouveaux signifiants politiques, de nouvelles subjectivités et de nouveaux points de ralliement. Ceci signifie que le champ du politique est à faire et à refaire, jamais achevé, jamais tout à fait prévisible (propre au «laboratoire»): il est constitué par ce que les auteurs désignent comme des relations sociales antagonistes, c'est-à-dire conflictuelles plutôt que contradictoires, mobilisées autant par les signifiants actuels que virtuels¹³.

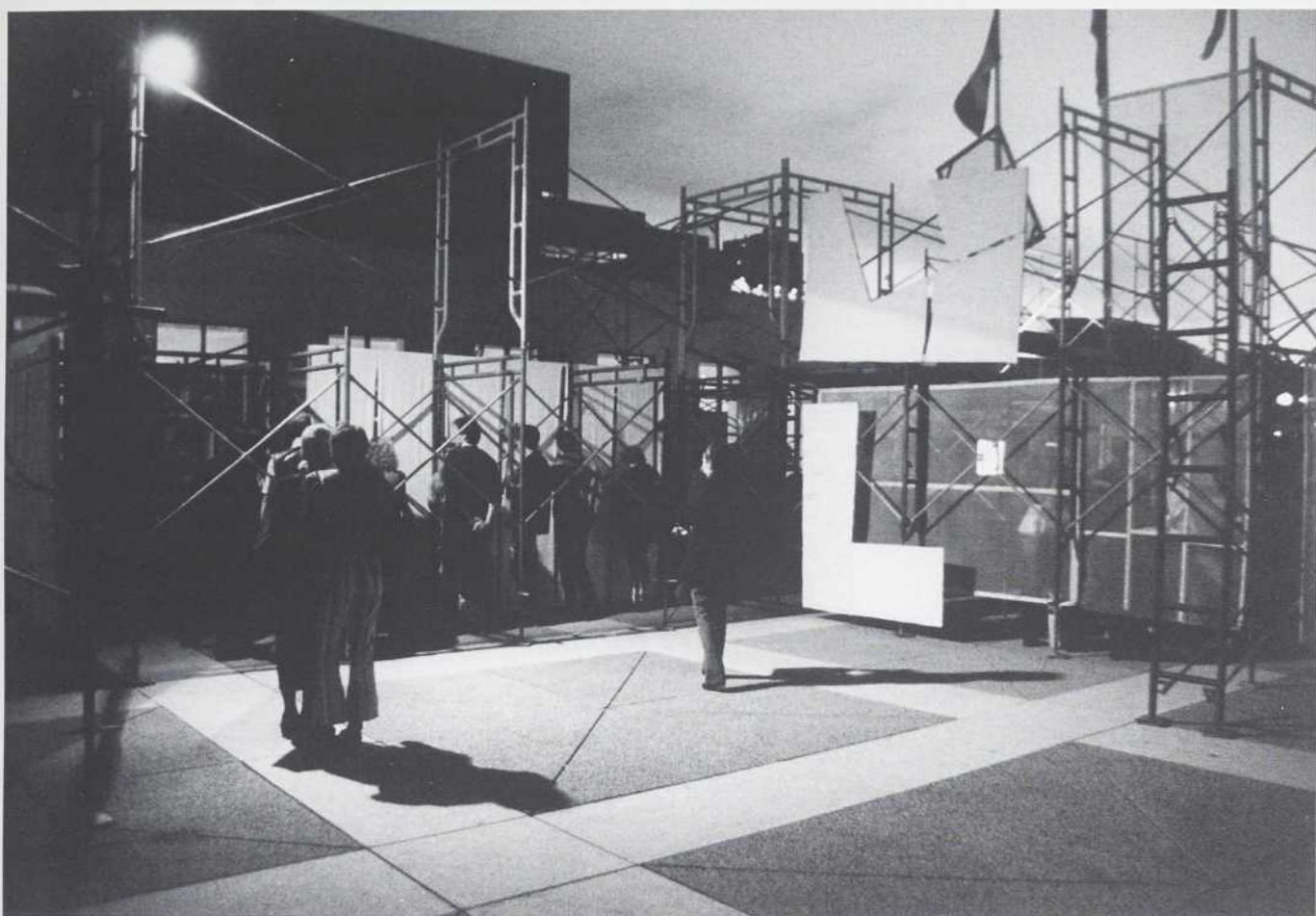
Ainsi en était-il, entre autres, d'«Ô Arts Électroniques!»: tout a été orchestré ici de façon à atteindre un public à la fois jeune et urbain, non seulement le choix du site (l'Esplanade de la Place des Arts), mais aussi celui d'une architecture et d'une programmation spécifiques. Une vingtaine de vidéogrammes étaient diffusés à l'intérieur d'un échafaudage qui connotait une construction à la fois nomade (vite à monter, prête à être démantelée pour être installée ailleurs) et urbaine (par la mise à nu de sa structure, de ses matériaux, de sa technicité). Mais c'est la vidéo sculpture à six moniteurs *Ni d'Ève ni d'Adam* (1994) de Joanna Kotskowska et de Christophe Flambard qui activait d'emblée le regard du passant: installée devant l'échafaudage, mise en marche au début de chaque programme, cette sculpture retenait l'attention parce qu'elle tenait de l'esthétique (jeune, urbaine) du vidéo clip, un vidéo clip que je désignerais néanmoins comme critique plutôt que bêtement télévisuel. Mise en scène de deux corps féminin et masculin dansant côte à côte au rythme d'une musique rock des années soixante-dix, *Ni d'Ève ni d'Adam* a ceci de critique qu'elle réussit à produire une tension générationnelle en faisant suivre ces images initiales d'une seconde partie qui présente deux autres corps dansant un rock des années quatre-vingt-dix, créant ainsi un léger décalage entre deux générations de rapports sexuels. Alors que les danseurs des *seventies* évoluent dans un espace où la barre centrale séparant les deux

IMAGE (D'ORIGINE INCONNUE) QUI A SERVI AU DÉPLIANT DE «LA TROISIÈME FENÊTRE»; PHOTO: LE VIDÉOGRAPHE INC.



sition contre le statut de mère de famille et qui cherche à redéfinir le couple par une spiritualisation de la sexualité hétérosexuelle. La vidéo des années soixante-dix en est une qui croit en la capacité de saisir la réalité et d'intervenir directement sur le moment qui passe. Elle possède une flexibilité et une disponibilité au présent qu'elle perdra dans les années quatre-vingt alors que l'art électronique se complexifie au niveau technique. Restaurer, c'est-à-dire conférer une mémoire à ce qui résiste à la mémoire, cela tient du paradoxe, mais un tel paradoxe fut assumé par «La Troisième Fenêtre» de façon à ce qu'il puisse produire cette question devenue incontournable aujourd'hui: comment la vidéo peut-elle être attentive aux grands débats de l'heure? La question n'étant pas: comment revenir à la vidéo critique des années soixante-dix, mais plutôt: comment ramener la question du politique, c'est-à-dire celle du présent-en-train-de-se-faire? Postulons ceci: l'automne montréalais a répondu à ces questions en dotant le lieu et le mode de diffusion vidéographiques d'une nouvelle portée politique.

égard fondamental que certains des événements vidéos de l'automne aient opté pour de nouveaux sites temporaires situés au cœur de la ville. «Ô Arts Électroniques!» s'est déroulé sur l'Esplanade de la Place des Arts, une place publique située entre le Musée d'art contemporain et la Place des Arts, à proximité de la salle de spectacles du Spectrum et du Théâtre du Nouveau Monde; «Palomar ou le voyeur captif» s'est tenu dans un édifice abandonné du chemin Côte-des-Neiges, en plein quartier étudiant; «La Troisième Fenêtre» a pris place dans un local commercial loué par le Vidéographe pour la durée de l'événement, lequel donnait sur un des endroits les plus passants (en termes de piétons) de la ville: la «main», c'est-à-dire le boulevard Saint-Laurent près de l'avenue du Mont-Royal. Ces lieux de diffusion auront permis de rejoindre un public jeune, essentiellement urbain, souvent plus à même, soutient Denis Martineau, «de comprendre la finalité» de tels événements qui sont davantage à vivre comme des «laboratoires» d'art électronique que comme des expositions à contenu achevé¹¹.



SOIRÉE D'OUVERTURE D'«Ô ARTS ÉLECTRONIQUES» À L'ESPLANADE DE LA PLACE DES ARTS; PHOTO: CHAMP LIBRE.

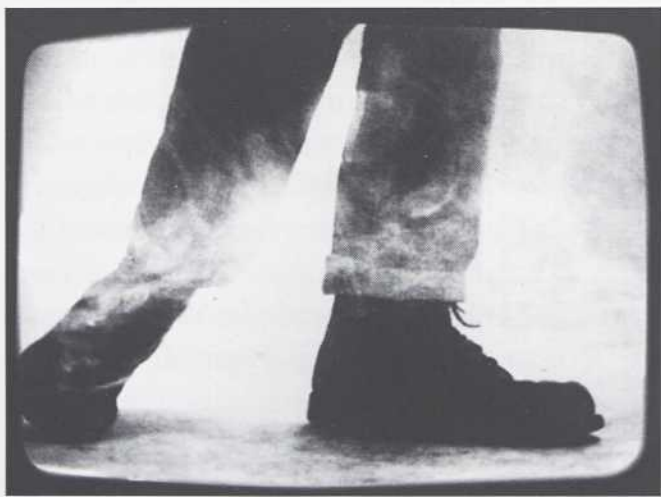
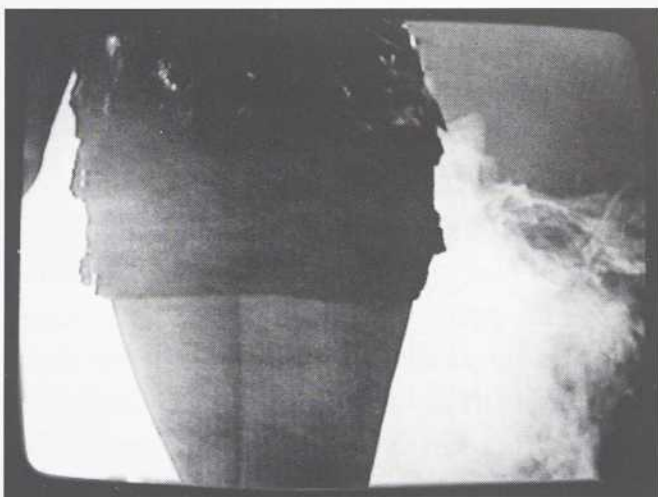
continuel désir de dire la vérité des choses... : l'ensemble des œuvres posaient des questions se rapportant à la cité contemporaine, produisant cette cité par la réactualisation de signifiants sexuels, linguistiques, scientifiques, philosophiques.

Le politique ainsi formulé, en tant que possible réarticulation de signifiants, en tant que site du conflit et de l'antagonisme, était également au cœur des « Mardis du Vidéographe » organisés par Marie-Anne Raulet à la Maison de la Culture du Plateau Mont-Royal. La formule des Mardis consistait en ceci : diffuser deux ou trois vidéogrammes et faire suivre d'un débat autour du thème *Le documentaire indépendant s'interroge*. La formule fut un succès, le public ayant répondu en grand nombre. Comment expliquer ce succès ? Premièrement, les soirées juxtaposaient diffusion et discussion : les programmes courts permettaient de se laisser imprégner par les œuvres et le débat

NI D'ÈVE NI D'ADAM, VIDÉO SCULPTURE À 6 MONITEURS DE JOANNA KOTKOWSKA ET CHRISTOPHE FLAMBARD, 1994, 7 MIN; PHOTO: CHAMP LIBRE.

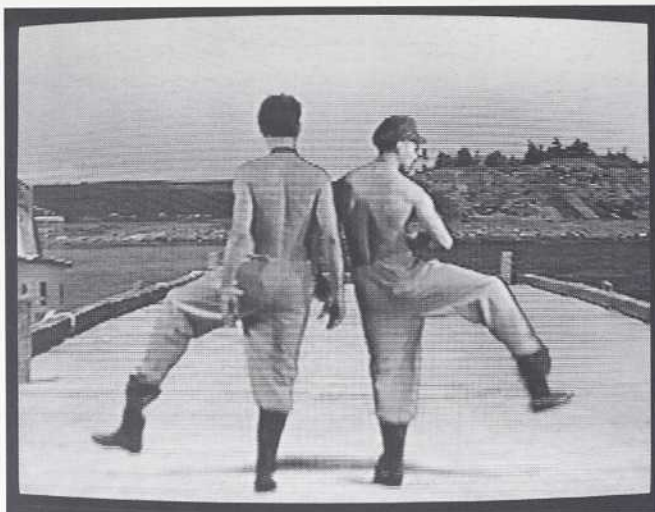
sexes (une barre créée par la rencontre des deux colonnes de moniteurs) n'a qu'une fonction superficielle puisque les corps passent d'une colonne à l'autre, les *nineties* nous amènent au plus près du corps isolé dans son espace, séparé de l'autre, à être consommé à distance; elles nous plongent dans l'univers du *show case*, de la mise en spectacle, du vidéo sexe. Mais les *seventies* ne sortiront pas pour autant gagnantes de cette confrontation puisque si le corps peut encore passer d'un espace à l'autre, n'est-il pas déjà un corps-spectacle qui existe *pour être vu* ? La thématique voyeuriste (urbaine) de « Palomar ou le voyeur captif » n'est pas loin, surtout l'installation interactive *Blind Date* (1994) de Hillary Kapan où le spectateur était invité à entrer en relation intime avec un autre corps en touchant l'image d'une main diffusée par un moniteur : le spectacle de la sexualité est inséparable de la mise en surveillance du corps.

Sur le plan de la programmation, « Ô Arts Électroniques ! » continuait la réflexion amorcée par *Ni d'Ève ni d'Adam*. Le satirique *Auto Biography* (1993) de Dennis Day sur la vie d'un jeune homosexuel dans un petit village de Terre-Neuve, *Le voleur vit en enfer* (1980) de Robert Morin et Lorraine Dufour où un jeune assisté social est pensé dans un état d'isolement extrême, *Le Récit d'A* (1990) d'Esther Valiquette, journal intime d'une rencontre entre la vidéaste et un homme séropositif, *Variation Mondrian* (1992) d'Iaroslav Kapuscinski avec sa mise en mouvement des cartographies urbaines de Mondrian, même *Les Choses simples* (1993) de Francisco Ruiz De Infante mobilisées par la difficulté et le



offrait la possibilité non seulement de rencontrer les vidéastes, mais aussi d'élaborer un espace de débat, lequel a permis de générer, entre autres, une conception conflictuelle de l'art engagé (reliant deux vidéastes de générations différentes, Pierre Falardeau et Ève Lamont-Gaudreau) et de la fiction documentaire (Robert Morin et Garry Beitel).

AUTO BIOGRAPHY, VIDÉO COULEUR DE DENNIS DAY, 1993, 14 MIN, 46 S; PHOTO: CHAMP LIBRE.



BLIND DATE,
INSTALLATION INTERACTIVE
D'HILLARY KAPAN, 1994;
PHOTO: MICHEL DUBREUIL.



CONFLICTUS IN IMAGO

Le conflit, l'antagonisme, la réarticulation déstabilisante des signifiants, ces composantes ont également été amenées au sein d'un lieu plus traditionnel de diffusion vidéographique, en l'occurrence le Goethe Institut Montréal, mais si elles ont pu être ainsi mises en œuvre c'est grâce à une redéfinition majeure du mode de présentation de la vidéo. « Les Absences de la photographie » organisées par Nicole Gingras avaient pour but premier de « relier réalisations cinématographiques et vidéographiques pour parler une fois de plus de la photographie »¹⁴. Elles ont développé un espace plus intérieur

(contrastant en cela avec l'extériorité d'« Ô Arts Électroniques! »), élaborant une programmation qui s'est développée sur le registre de la contemplation, du travail de l'invisible, de la mise en contact d'images génératrices d'absences, entremêlant des œuvres vidéographiques et filmiques de façon à pouvoir faire émerger leur dimension photographique. Le processus d'émergence photographique, sa complexité surtout, ne tenait donc pas uniquement des œuvres proprement dites, mais de leurs juxtaposition ciné-vidéographique. Pour Nicole Gingras, c'est précisément parce que l'image en mouvement fait appel à la photographie (par le truchement, entre autres, de l'arrêt sur

l'image, du ralenti, du long plan fixe), qu'elle touche le spectateur, qu'elle le corporise, qu'elle arrive à retenir son regard, pour autant que cet appel produise une sorte de résistance affective au sein de l'image :

[...] au fil des recherches et des projections, ces films, ces vidéogrammes qui le regardent, somment (le spectateur) d'exister. Interpellé comme sujet regardant, comme sujet contemplant, cet observateur est le lieu où s'inscrivent les impressions et d'où en resurgissent d'autres¹⁵.

C'est donc que les films et vidéos retenus l'ont été parce qu'ils pouvaient, par leur juxtaposition, inciter à une lecture contemplative instable des images, constitutive réouverture du sens. « Les Absences » ont ainsi favorisé non pas tant la rencontre que l'accident engendré par la rencontre d'images que l'on croyait étrangères mais qui, ici rapprochées, s'alliaient peu à peu dans la construction de nouveaux signifiants, de nouvelles émotions.

Une diversité de parcours ont été proposés, comme « L'image contemplée – paysage » qui réunissait, entre autres œuvres, les trois vidéogrammes suivants : *Kiri No Uta* (1991) d'Atsushi Ogata, *Aviary Species in Soda Soup (A Study)* (1984) de Tomiyo Sasaki et *Vi Deo Volente* (1985) de Madelon Hooykaas et d'Elsa Stansfield. Cette mise en contact fut génératrice d'une formidable lecture autour du thème de la « foule ». Le parcours débutait avec *Kiri No Uta* et ses images d'une forêt dense (théâtre quasi impénétrable, métaphore de l'inconscient) captée à partir d'un train : ici, bien que la caméra soit distante de la scène qu'elle observe, sa vitesse de déplacement finit par amenuiser cet effet de distance puisqu'elle vient troubler la lisibilité du paysage, brouillant et voilant peu à peu la limite des arbres. On pense aussitôt (à moins que ce ne soit après avoir vu les autres œuvres du programme...) à l'inconscient freudien, c'est-à-dire à l'inconscient-comme-foule auquel Freud cherche invariablement à imposer un meneur, un Père qui puisse assurer le maintien de l'identité d'un sujet dont l'identité lui glisse entre les mains (tel le sujet dans la foule qui est toujours en voie de se perdre). Ici, le meneur, le point de vue, perd en souveraineté ce qu'il gagne en instabilité et en aveuglement. *Aviary Species* met en scène ce qui apparaît alors, c'est-à-dire au sein du parcours et par une sorte d'évidence insoupçonnée, comme une autre foule : un troupeau d'oiseaux (flamants roses, marabouts et pélicans) dont la gestuelle est répétitivement interrompue et reproduite. Cette technique de montage opère à la fois une banalisation et une uniformisation du geste animal, mais il en révèle aussi peu à peu sa singularité dissonante, brisant l'opacité de la foule par un travail du grotesque. Avec *Vi Deo Volente*, la vidéo produit une



KIRI NO UTA, VIDÉO COULEUR D'ATSUSHI OGATA, 1991, 6 MIN; PHOTO: V TAPE.

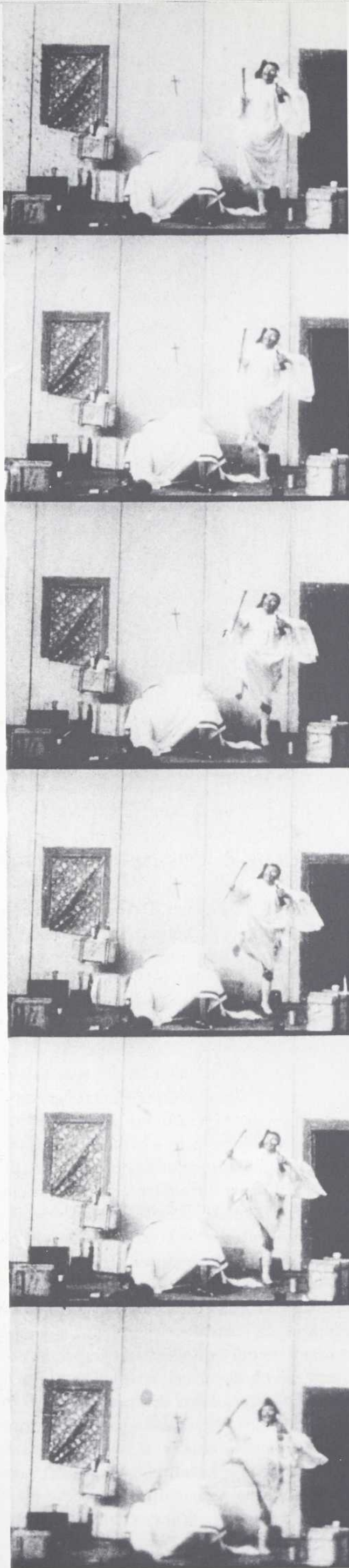
foule de croyants, filmée par les vidéastes lors du passage du pape en Pologne. Ces images révèlent à quel point il est difficile de saisir la limite de différentiation entre entités: un zoom avant effectué en mode ralenti vient distinguer certains corps dont il brouille néanmoins la lisibilité, empêchant de savoir où s'arrêtent les corps et où débutent les points du balayage électronique de l'image auxquels ils ne cessent de se confondre.

L'intérêt et la fascination qu'ont exercés « Les Absences de la photographie » relevaient de l'absence qui s'y réinscrivait constamment: la réactualisation continue de l'invisible, l'irrésolution du conflit entre différentiation et fusion, la réouverture imprévisible d'un signifiant: ce sont ces opérations troubles qui faisaient événement. Pensons à *Running Time* (1979) de Hooykaas & Stansfield et la trace du corps qui s'imprègne à la surface de l'écran alors qu'un homme court dans un paysage: ce vidéogramme opérait une tension durée-fixité qui se complexifiait au visionnement de la vidéo *Time Has No Image* (1991) de Doug Porter et du film *Gloria!* (1979) de Hollis Frampton où la durée se manifestait comme une construction de moins en moins tributaire du corps en mouvement dans l'image et de plus en plus dépendante de son absence, de son invisibili-

té, de son existence en tant que souvenir ou fantôme. Je pense aussi à l'absolue non-contre des personnages télévisuels des *T.V. Spots* et des *Monodramas* (1991) de Stan Douglas mise en évidence par les décalages allégoriques de la *Lettre à Freddy Buache* (1981) de Jean-Luc Godard. Présentée après une série de films portant sur la construction du mouvement au cinéma, l'esthétique d'apparition et de disparition de *La Desserte blanche* de Thierry Kuntzel se révélait comme une vidéographie en deuil du cinéma. Pensons également à l'appel réitéré au bleu qui traversait les divers programmes (le bleu étant une des couleurs-clés de référence de la vidéo, principalement utilisé en tant que valeur de chrominance pour le chromakey). Dans la section « Faire image » le bleu de *Blue* (1993) de Derek Jarman, devenait l'image en tant que telle, agissant à la fois comme écran (opacité qui nie la visibilité de celui qui parle), comme représentation de la cécité d'un cinéaste atteint du sida, comme stratégie de résistance face à la mise en spectacle de la souffrance et surtout comme mécanisme d'ouverture de l'imaginaire permettant la mise en œuvre d'une infinité d'images mentales. L'image qui regarde le spectateur dont le propre regard se met alors à vaciller: c'est ça l'effet du photographique du cinéma et de la vidéo.

LE CORPS « DÉS-ORGAN-ISÉ »

La septième édition d'« Image et nation gaie et lesbienne » adoptait quant à elle une formule plus traditionnelle de diffusion vidéographique: le festival, où cinéma et vidéo sont montrés de façon indépendante. Mais année après année, son impact est de plus en plus crucial, dans la mesure où ce festival ne cesse de présenter des œuvres qui subvertissent la notion d'identité en tant qu'entité stable dénuée d'antagonismes internes, « naturellement » blanche et hétérosexuelle, surtout lorsque ce questionnement identitaire arrive à troubler la ligne frontière qui sépare hétérosexualité et homosexualité. C'est pourquoi le festival ouvrait avec la présentation en primeur de *Go Fish* (1994) de Rose Troche, un film qui peut paraître « banal » (une histoire d'amour entre deux femmes), mais qui effectue en fait un déplacement sexuel qui subvertit le processus d'exclusion homosexuelle par lequel se constitue l'hétérosexualité du spectateur. Alors que progresse la relation amoureuse, une des deux partenaires assume de façon de plus en plus visible (par la coupe de cheveux et les vêtements) le sexe masculin. Lorsque ce couple se constitue, on finit pas croire à un couple presque ordinaire. Tout est bien sûr dans le « presque », dans cette quasi-similitude



du couple lesbien et du couple hétéro constitutive d'une réalité qui est toujours sur le point de chuter puisque le spectateur hétérosexuel est amené à réaliser que ce qu'il croit voir, n'est pas exactement ce qu'il voit. Et c'est là, dans ces moments de leurre suivis de moments de doute, que le spectateur est atteint, qu'il est à même de douter de sa propre « nature » et de sentir à quel point sa « nature » sexuelle est d'abord et avant tout construite, tout aussi codée que celle mise à nue par *Go Fish*.

Ce film, qui fait constamment appel au plaisir de la construction du personnage autant par les narratrices (régulièrement mises en scène dans le film) que par le personnage lui-même (dont le destin n'est jamais pleinement contrôlé par les narratrices), sait éviter la simple mise en spectacle de scènes lesbiennes, usant d'une faible définition de l'image, explorant l'humour, mettant en scène des conflits idéologiques entre lesbiennes, élaborant des cadrages qui fragmentent plutôt que de donner à voir les corps dans leur totalité. *Go Fish*, ce n'est plus le spectateur ici et l'autre là-bas, à posséder du regard. Pour paraphraser Georges Didi-Huberman¹⁶, l'image me regarde, dans le sens où elle me fait douter de ma souveraineté.

C'est pourquoi « Image et nation gaie et lesbienne » est un festival effectif, de plus en plus prégnant, crucial, incontournable. Non pas que ses films et vidéos soient toujours réussis (on y retrouve autant de navets et de bijoux qu'ailleurs). Ce qui importe ici, c'est la culture de déstabilisation identitaire qui s'y développe, explorant et confirmant la vidéo dans son potentiel politique d'antagonisme critique. Si l'automne a connu un renouvellement de stratégies de diffusion, c'est en partie dû à cette culture qu'Elizabeth Grosz¹⁷ a su définir comme une culture de re-définition du désir, où le désir comme manque est remplacé par le désir comme production, comme intensité de surface. Ces dernières années, le lesbianisme postmoderne s'est développé comme une quête, non pas de la profondeur originale, mais du corps « dés-organ-isé », profitant en quelque sorte de la brisure du corps opérée par les technologies de reproduction, la culture plastique et le capitalisme de consommation, pour produire un corps fragmenté (suivons Cathy Griggers là-dessus¹⁸) constitué d'organes fabriqués, appropriés, jetés et renouvelables, site de métissage et de croisement. D'où cette esthétique/stratégie de dislocation, de mise en contact intensifiante, de nomadisme, d'hybridité, qui n'est pas étrangère à l'histoire de la vidéo et que les centres de diffusion

ont voulu explorer cet automne, une stratégie esthétique où, comme le propose Elizabeth Grosz, « le venir ensemble de deux surfaces » est à même de produire...

une trace qui les imprègne chacune d'éros ou de libido, intensifiant les pulsations de morceaux de corps [...] ou de surfaces particulières, pour leur propre compte et non pour le bénéfice de l'entité ou de l'organisme en tant que tout. En d'autres termes, elles finissent par avoir une vie pour elles-mêmes, fonctionnant selon leurs propres rythmes, intensités, pulsations et mouvements. Leur valeur est toujours provisoire et temporaire, éphémère et fugace; [...] elles n'ont pas de mémoire¹⁹.

L'EFFET « CAMÉLÉON » DE LA VIDÉO

Panéliste au colloque « Entre la cour et le jardin : quelles sont les avenues possibles de diffusion pour la vidéo indépendante ? » présenté dans le cadre de « La Troisième Fenêtre », le vidéaste Luc Bourdon, coauteur d'un rapport récent sur la production indépendante vidéo au Québec²⁰, énonçait (consciemment ? inconsciemment ?) le paradoxe le plus productif en ce qui a trait à la question des stratégies de diffusion de la vidéo. Insistant d'une part sur l'importance de nommer la vidéo en utilisant une terminologie qui puisse englober la multiplicité des genres (en l'occurrence, « art vidéographique » par analogie avec « art cinématographique »), Luc Bourdon proposait d'autre part une stratégie « caméléon » de diffusion selon laquelle la vidéo serait présentée selon des modalités qui lui permettraient de passer pour un autre médium (le cinéma par exemple) de façon à remédier à l'attitude souvent sceptique ou rébarbative du public face à cette forme d'art. Ce double désir, à apparence si contradictoire, d'affirmer la spécificité de la vidéo pour la faire disparaître (dans le cinéma) s'inscrit en fait dans l'histoire actuelle d'un médium qui ne cesse d'être hybridé à d'autres pratiques artistiques (la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma, l'ordinateur, la performance, l'installation), qui s'est infiltré dans le réseau télévisuel (pensons à *Kaléidoscope* de TV5 et à la *Course Destination Monde* de la SRC), qui est encore fortement en demande en tant qu'outil d'intervention sociale, qui connaît un essor fulgurant dans les domaines du clip et de la vidéo familiale. Mais cette présence de plus en plus affirmée de la vidéo correspond paradoxalement à sa mise en absence, à sa dissolution identitaire, puisque la vidéo est cette étrange chose qui, à l'instar et sous l'impact de la culture gaie et lesbienne, semble de plus en plus vouée à l'hybridité, au croisement, à la fusion avec d'autres supports, médias, images. Être cybernétique au sens où l'entend Donna Haraway (site postmoderne de confusion des

GLORIA, FILM COULEUR D'HOLLIS FRAMPTON, 1979, 9 MIN 30 S; PHOTO: (BIFF HENRICH) CANADIAN FILMMAKERS DISTRIBUTION CENTRE.



GO FISH, FILM COULEUR DE ROSA TROCHE, 1994, 85 MIN; PHOTO: FESTIVAL «IMAGE ET NATION GAIE ET LESBIENNE».

identités, des technologies, de l'humain et de la machine, de la réalité et de la fiction, du naturel et de l'artificiel)²¹, la « vidéo » est à affirmer comme ce qui ne peut que se perdre et se dissiper. Non pas qu'il s'agisse ici de faire le deuil de la vidéo. Au contraire, il s'agit de souligner à quel point la vidéo est le paradoxe même d'une affirmation déstabilisante, d'une spécificité aux effets de dissipation, d'hybridation conflictuelle et contingente, de fragmentation aléatoire.

Si dans son introduction du colloque de « La Troisième Fenêtre », Jean-Pierre Boyer parlait des avenues de diffusion de la vidéo en termes de « lieux » (réseaux artistiques et sociaux, canaux de diffusion), l'automne montréalais 1994 a tôt fait de nous faire réaliser que si chacun de ces lieux, du musée au centre de femmes à l'autoroute électronique, est à utiliser, la question du « Où ? » doit simultanément faire place à la question du « Comment ? » et du « Pour qui ? ». L'avenir, comme le souhaitaient certains des intervenants du colloque, n'est probablement pas du côté du regroupement des organismes vidéos, mais plutôt du côté, plus surnois, plus caméléon, plus flexible et fugace, d'événements « vidéos » déstabilisateurs de la « vidéo », faits d'échanges et d'urbanité, aux effets beaucoup plus politiques qu'il n'y paraît à première vue.

NOTES

1. L'exposition « Paysage(s) de la vidéo » (Monique Langlois, conservatrice) regroupait huit installations vidéos d'artistes québécois (Emmanuel Avenel & Marie-France Giraudon, Mario Côté, Chantal DuPont & Robert M. Lepage, Paul Landon, René Lemire,

Huguette Miron, Gabrielle Schloesser et Susan Vachon) et une série de photographies-vidéos de Denis Rousseau. Elle s'est tenue à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal, du 19 août au 12 septembre 1994.

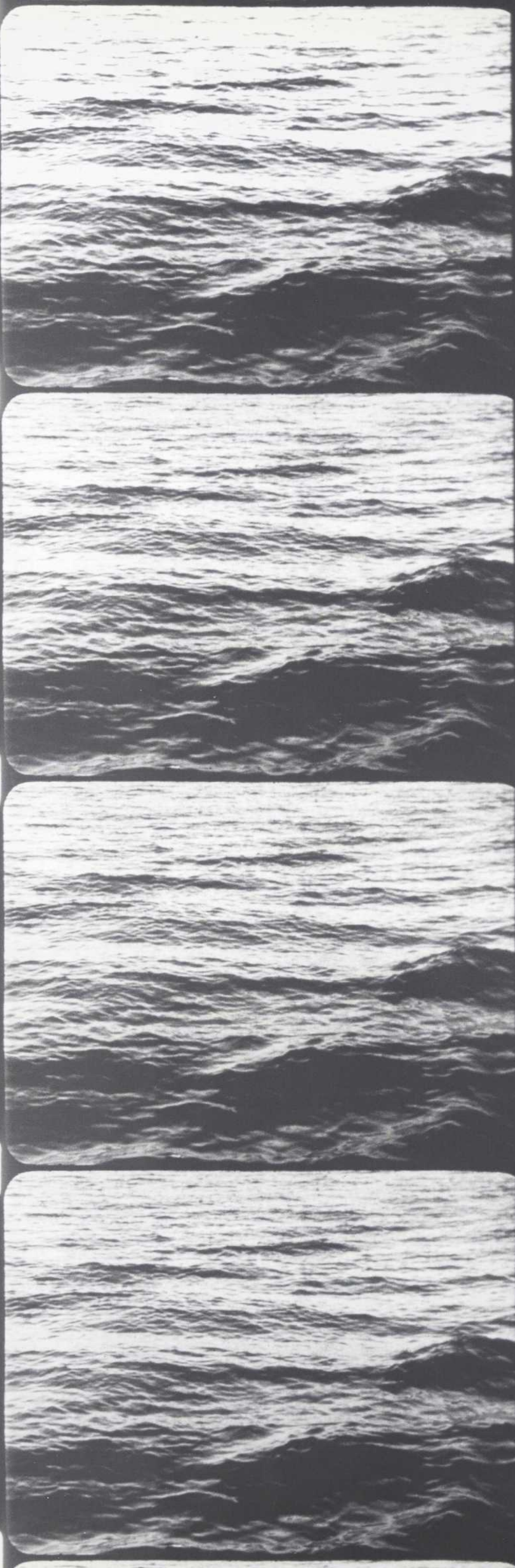
2. « Ô Arts Électroniques ! » fut organisé par Champ Libre en collaboration avec le Musée d'art contemporain de Montréal. L'événement, composé d'une vingtaine de vidéogrammes et d'une installation vidéo, s'est déroulé du 30 août au 3 septembre 1994.
3. « Les Absences de la photographie » (Nicole Gingras, conservatrice) présentait des œuvres vidéographiques et cinématographiques regroupées dans vingt-cinq programmes différents, du 1^{er} au 8 octobre 1994.
4. « Palomar ou le voyeur captif » (Denis Martineau, conservateur) s'est tenu du 5 octobre au 6 novembre 1994. L'exposition regroupait des installations d'images vidéos, photos, infographiques et virtuelles (les exposants : Jimmy Lakatos, Leon Pashu, De Gustibus, Henry See, Éric Raymond, A. Frédéric Belzile, Nous, Jean-François Cantin, Erick Desprez, Louis-Philippe Demers & Bill Vorn, Le Pont Bridge, Visions Infographiques, Martine Doyon, Duncan Swain, Hillary Kaplan et Neurom-X).
5. Les « Mardis du Vidéographe » ont eu lieu tous les mardis du mois de novembre 1994. L'événement visait à présenter des soirées-débats autour du thème « Le documentaire s'interroge ».
6. « La Troisième Fenêtre » organisée par le Vidéographe s'est déroulée du 18 au 27 novembre 1994. Elle regroupait des activités aussi variées que des ateliers de création, des visionnements sur demande de vidéos de la collection pendant la journée, un colloque et des soirées de vidéos regroupant une diversité de programmes – soirées d'archives, soirées cartes blanches (proposées par les vidéastes Robert Faguy, Marilyn Burgess, Mario Côté et Charles Guilbert) et soirées de sélection canadienne.
7. « Image et nation gaie et lesbienne » est un festival

de vidéogrammes et de films produits par des vidéastes et des cinéastes gais et lesbiennes ou portant sur des questions gaies et lesbiennes. L'événement chevauchait complètement « La Troisième Fenêtre », débutant le 18 et se terminant le 27 novembre.

8. Denis Martineau, « Palomar ou le voyeur captif », *Vice Versa*, n° 46-47 (octobre, novembre, décembre 1994), p. 43.
9. Claude Paré, « Les Archives de la vidéo : l'esprit des origines », Feuillet de presse de « La Troisième Fenêtre » du Vidéographe.
10. Voir Bernard-Henri Lévy, *La Pureté dangereuse*, Paris, Grasset, 1994 et Christian Rioux, « Bernard-Henri Lévy : le jet-setter contestataire », *Le Devoir*, 12 décembre 1994, p. B-1.
11. Denis Martineau, entretien avec l'auteur.
12. Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Democratic Politics*, Londres, Verso, 1985.
13. Pour une lecture critique des travaux d'Ernesto Laclau et de Chantal Mouffe, voir Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, New York, Routledge, 1993, chap. 7.
14. Nicole Gingras, « Les Absences de la photographie : les images réanimées », in *Les Absences de la photographie*, Montréal, Cinéma libre, 1994, p. 7.
15. *Ibid.*, p. 12.
16. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
17. Elizabeth Grosz, « Refiguring Lesbian Desire », in Laura Doan (ed), *The Lesbian Postmodern*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 67-84.
18. Cathy Griggers, « Lesbian Bodies in the Age of (Post) Mechanical Reproduction », in Doan, *ibid.*, p. 118-133.
19. Grosz, *op. cit.*, p. 78. Notre traduction.
20. Voir Louise Lamarre, Jules Lamarre, Luc Bourdon assisté de Katherine Liberovskaya, *Le Prix de la Liberté : rapport sur la production indépendante vidéo*, Montréal, Institut québécois du cinéma, 1992.
21. Voir Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

Christine Ross est historienne de l'art; elle enseigne à l'Université McGill.

The author reflects upon the short history of video, and the evolution of its mode of presentation. She analyzes seven independent events held in Montréal last Fall, commenting on their different venues and audiences. A paradigm for urban survival and conflict, video has now redefined itself in postmodern terms, finding in hybrid manifestations a channel for its diversified and struggling voices.



Michael Snow

The Deictics of Experience, and Beyond*

Thierry de Duve

Æsthetic theories are filled with fossils of antiquated psychologies and are overlaid with débris of psychological controversies. Discussion of the psychological aspect of æsthetics is unavoidable. — John Dewey¹

Wavelength is a romantic movie. — Michael Snow

The monk in Caspar David Friedrich's painting, *Monk Before the Sea*, is definitely "having an experience," in Dewey's sense: a mystical one, certainly, but one which would lack that sense of roundness, of growth and fulfillment, and of inexhaustible openness without which Dewey would not call it an experience, if it were not also an intense æsthetic one. The romantic, post-Enlightenment tradition would call it an experience of the sublime, an experience which, rigourously speaking, says Kant, should not be sought in "products of art . . . but rather, in crude nature . . . insofar as crude nature contains magnitude," in nature "in those of its appearances whose intuition carries with it the idea of their infinity."²

The monk is having an experience of the sublime, but are we? Not only are we contemplating a painting, and not the sea, but we are also contemplating the monk contemplating the sea, from behind. In spite of Friedrich's desperate attempt at retrieving an experience of the sublime from art rather than from crude nature, all he can do is present us with an experience at a remove. We are not so much asked to share in the monk's experience as we are asked whether or not it

is possible to experience somebody else's experience. From Turner to Rothko, modernist painting — which is romantic through denial — did everything it could to regain authentic experience from this experience by proxy. It exchanged a vicarious experience of the sublime in nature for a first-hand experience of an "appearance whose intuition carries with it the idea of its infinity," in painting and as painting. It first removed the monk, then the sea, then the horizon, leaving us with a vast and symbolically unlimited expanse of colour, whose title only, *Lac Clair*, for example, connects us to the monk's original experience. After which modernist painting surrendered. It surrendered to post-modernist art, which is, by and large, the disillusioned celebration of surrogate experience as such. As to postmodernist painting (if that exists), it has accepted that our experience, not just of crude nature, but also of pure painting, is an experience at a remove (*Derma*), and perhaps even at a second remove (*Quintet*). For in the meantime, the painters had read Freud, and the sublimation involved in the nostalgia for the sublime got desublimized. Instead of the sea — the maternal element in which the romantic man contem-

MICHAEL SNOW, *WAVELENGTH*
[FILMSTRIP OF THE SEA], 1967,
COLOUR FILM, 45', TORONTO,
ART GALLERY OF ONTARIO;
PHOTO: COURTESY AGO.



CASPAR DAVID FRIEDRICH, *MONK BEFORE THE SEA*, 1808-1810, OIL ON CANVAS, 110 X 171.5 CM., BERLIN, SCHLOSS CHARLOTTENBURG.



M. SNOW, *QUINTET*, 1984, OIL ON CANVAS WITH PHOTOGRAPH, 87.6 X 149.7 CM., PRIVATE COLLECTION; PHOTO: COURTESY ART GALLERY OF ONTARIO.

plating it hoped to merge – what present-day painters can hope to bequeath to their children awakening to their infantile sexuality is flatly a “she.” The two Michael Snow paintings which I just alluded to, *Derma* and *Quintet*, are by far not his best works, and whether or not it is in the reach of painting to bring us back to where Caspar David Friedrich had left the problem of experience is a question I would rather leave open. It seems to me, in any case, that it is not in the reach of Michael Snow’s painting. He is just not a good enough painter for that. But he is a great artist, no doubt, and his response – an adequate and a marvelous one, this time – to Friedrich’s *Monk Before the Sea*, is there all the same, in the last frames of *Wavelength*. But more about that later.³

Certainly Michael Snow is not trying to salvage the experience of the sublime – whether *à la* Friedrich or *à la* Barnett Newman – from the postmodern disaster. His work is a lot more radical than that. Among the “fossils of antiquated psychologies” and the “débris of psychological controversies” is not just the experience of the sublime but the very trust in experience in general. Snow has shelved away his copy of Dewey’s *Art as Experience* a long time ago. And he takes the collapse of this “institution of a felt harmony” which Dewey calls an experience for granted.⁴ It is as if he had asked himself, in a very Duchampian way: *étant donné*, given, that the unity of experience is shattered, what can be done that is epistemologically enlightening and aesthetically stimulating? And it is as if he had answered: first identify the fragments that once composed this unity, that is, the conditions of experience, then, grant them their freedom. Or do both at once, since the strategy employed to identify them – the modernist strategy of rendering opaque the transparent conditions of a given practice – is also the strategy that makes them self-referential and thus autonomous. And once they are autonomous,

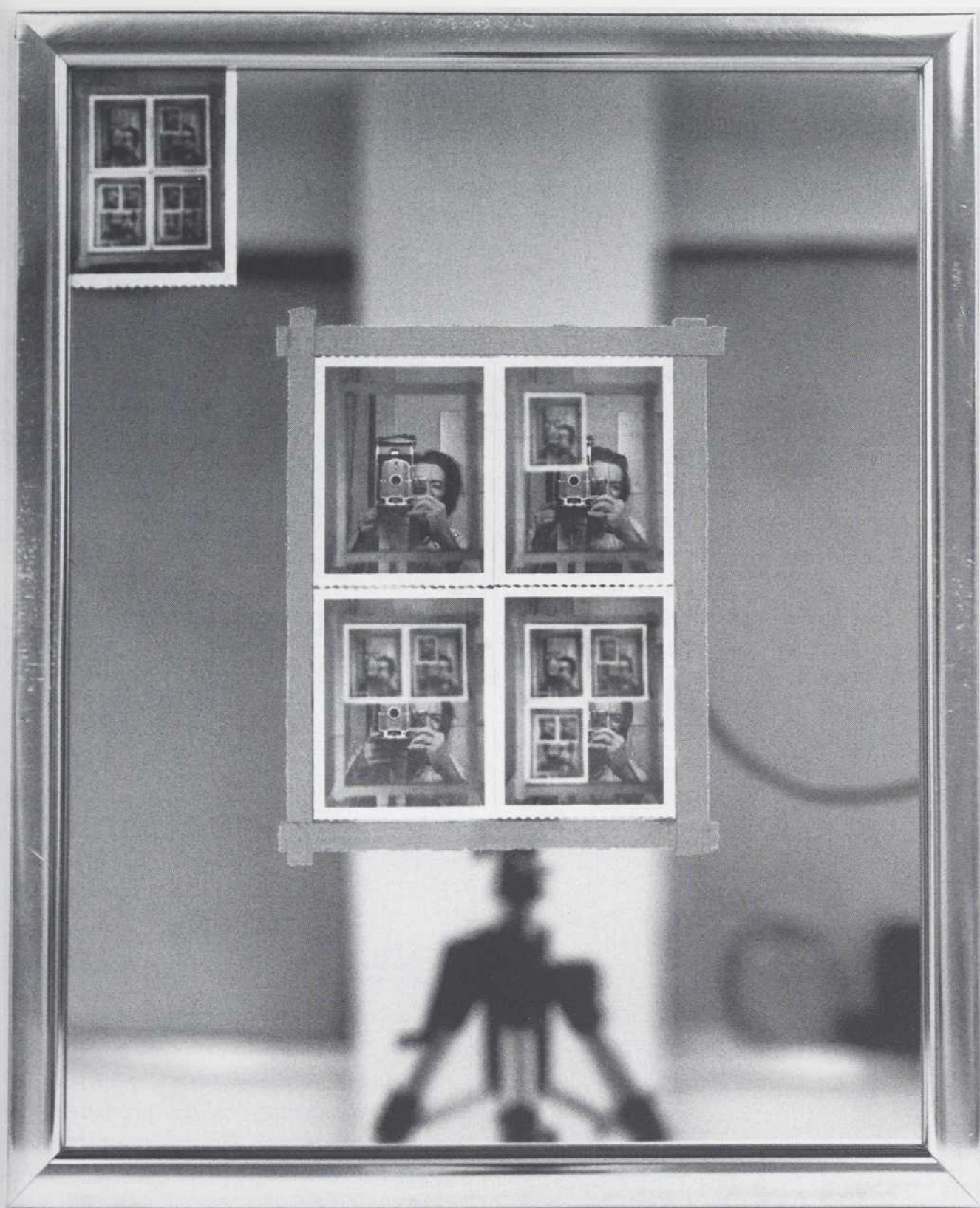
that is, disconnected from the bonds that linked them together in a unity, then they are free. And if they are free, then joy might be had from the fragmentation of experience, rather than melancholy. Then the aesthetic practice we call art might survive the post-modernist surrender to surrogate works of art, simulation and vicarious experience. This, as a working hypothesis.

Now, what are the conditions of experience? How can they be phrased in words which, indeed, presuppose the unity of experience yet which, being words, *i.e.*, discrete entities of language, can nevertheless be separated? The answer, which is well known, lies in the words *I*, *here*, *now*, and in the consciousness of their intrinsic solidarity. I am the one who is speaking, here and now. Here is the place where I am, now. Now is the time when I speak, here. With these three words, *I*, *here*, *now*, the minimal conditions for “having an experience” are set, and with the definitions of *I*, of *here*, and of *now*, the consciousness of their intrinsic solidarity is established as well. It is this solidarity which Michael Snow is undoing, at least symbolically. In linguistics, *I*, *here*, and *now* are called shifters, or deictics, which means pointers. They behave like those little hands with a pointed index which you sometimes see in signs pointing to the exit. And pointing to the exit they do, in Michael Snow’s work, as we shall see. But before they point to the exit, it should be clear, I hope, that what makes them linguistic expressions of the conditions of experience in general, is that they are mobile. *I* designates the person who is speaking, whoever that is; *here* designates the place where that person is, wherever that is; and *now* designates the time of the utterance, whenever that is.

The question, now, is this: can you free each of these pointers of its necessary connection with the other two? What would be an *I* detached from the here and now? What would that look like? What would

that mean? This last question is perhaps the easiest. An *I* detached from the here and now would mean someone who is able to speak on his or her own behalf even when absent. Great artists, artists whose names have been passed on to posterity, or, less grandiloquent, recognized artists, simply, people whose work can speak for them, fulfill that condition. Authorship is that condition’s name, authority is the name of the freedom so gained, authorization is the name of the process through which both the authorship and the authority, that is, the recognition, are established. What it looks like is Snow’s 1969 work precisely entitled *Authorization*.

To what extent are the here and the now neutralized in this work? What is the strategy employed to free the *I* from the here and the now? *Mise-en-abîme* and self-referentiality. A loop in time and in space. If we ask, “Where is the author?” and if the answer is, “Well, in front of the mirror,” then the immediate objection would be: “That’s where he was, that’s not where he is, now. He is in the photograph.” To which another objection would then be: what now? Right now, the author of *Authorization* might be reading this article, probably angry that the author of the article called him “not a good enough painter.” And what photograph are you talking about? In photograph 1, he is once, twice in photograph 2, four times in photograph 3, eight times in photograph 4, fifteen times in photograph 5. Thirty times altogether! Is a photograph within a photograph within a photograph less of a here than the final photograph, and perhaps more of a there? And is the time of such a photograph – a polaroid, to boot, the utopia of instantaneous photography – less of a now than the final one? Each now is a then with regard to another now, which doesn’t cease for all that to remain a now. You are the ones who, now – I mean, in the very moment when you are looking at the reproduction of *Authorization* on the



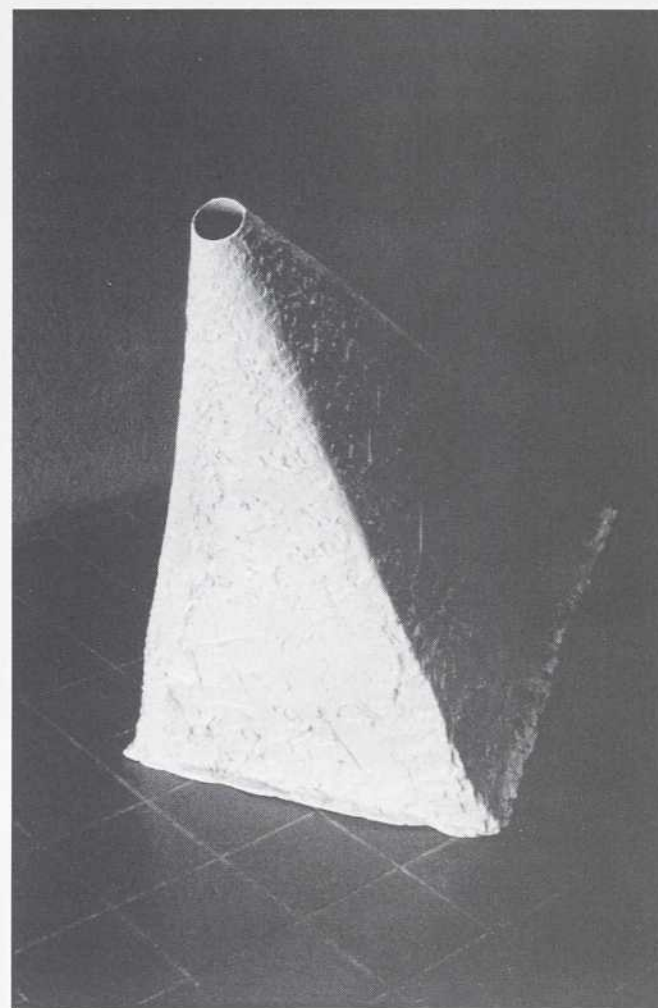
M. SNOW, AUTHORIZATION, 1969, BLACK-AND-WHITE PHOTOGRAPHS AND TAPE ON MIRROR, METAL FRAME, 54.6 X 44.4 CM. (WITH FRAME), OTTAWA, NATIONAL GALLERY OF CANADA; PHOTO: COURTESY AGO.

this page – come to occupy the author's place in front of the mirror, and thereby authorize him. He has managed to wriggle himself out of the here and now. In the mirror, there remains the I.

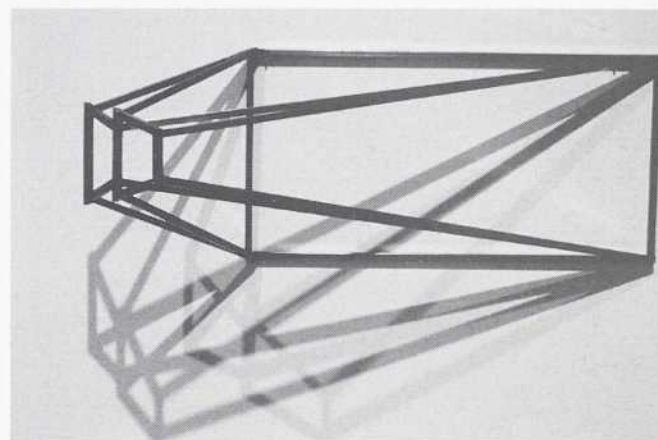
Of course, it is well known that all artists are egomaniacs (some critics too), and I have never seen a work of more abysmal narcissism. But Snow has paid the price for the narcissism of his authorized *mise-en-abîme*. It is entitled *Monocular Abyss*, a work apt to draw attention on a pun which, I'm sure, he will approve of: the I is an eye. The author is a visual artist, one who sees. The I is an eye, and reciprocally: anyone who sees participates in the process of authorization, at the risk of staring into a dark tunnel, or at a blank wall, as with the work entitled *Sighting* and best described as a "binocular abyss." Once that is established, room is made for a variety of eyes, of seeing devices freed of the heavy connotations of authorship as well as of the constraints of the here and now. Such are *Zone*, *Sight*, *First to Last*,

or *Scope*. But narcissism is inescapable, as *Scope* demonstrates. *Scope* is a narcissistic periscope which complicates the trajectory of the gaze so as to render problematic the specular identification of the here, and which functions best when nobody is there. I mean, it is fun when used by one or two persons, but it gains its poetic dimension when it is not used, when it is conceived of as a somewhat pathetic metaphor for human relations steeped in narcissism. The perfect bachelor machine. It may be very nice for the eye – the organ of vision – to be freed from the here and now, but for the here to be freed of the I – the ego – the author, the one who sees, must first turn blind.

Venetian Blind enacts this turning blind of the author. Its title (pun intended) also states where this happened: in Venice. It doesn't say when, although the work is dated, 1970, and we know that it was done in the aftermath of the Venice Biennale, where Snow had received his official authorization as the tenant of the Canadian pavilion. None-



M. SNOW, MONOCULAR ABYSS, 1982, ALKYD-PAINTED RESIN, 111.8 X 69.2 X 139.7 CM.



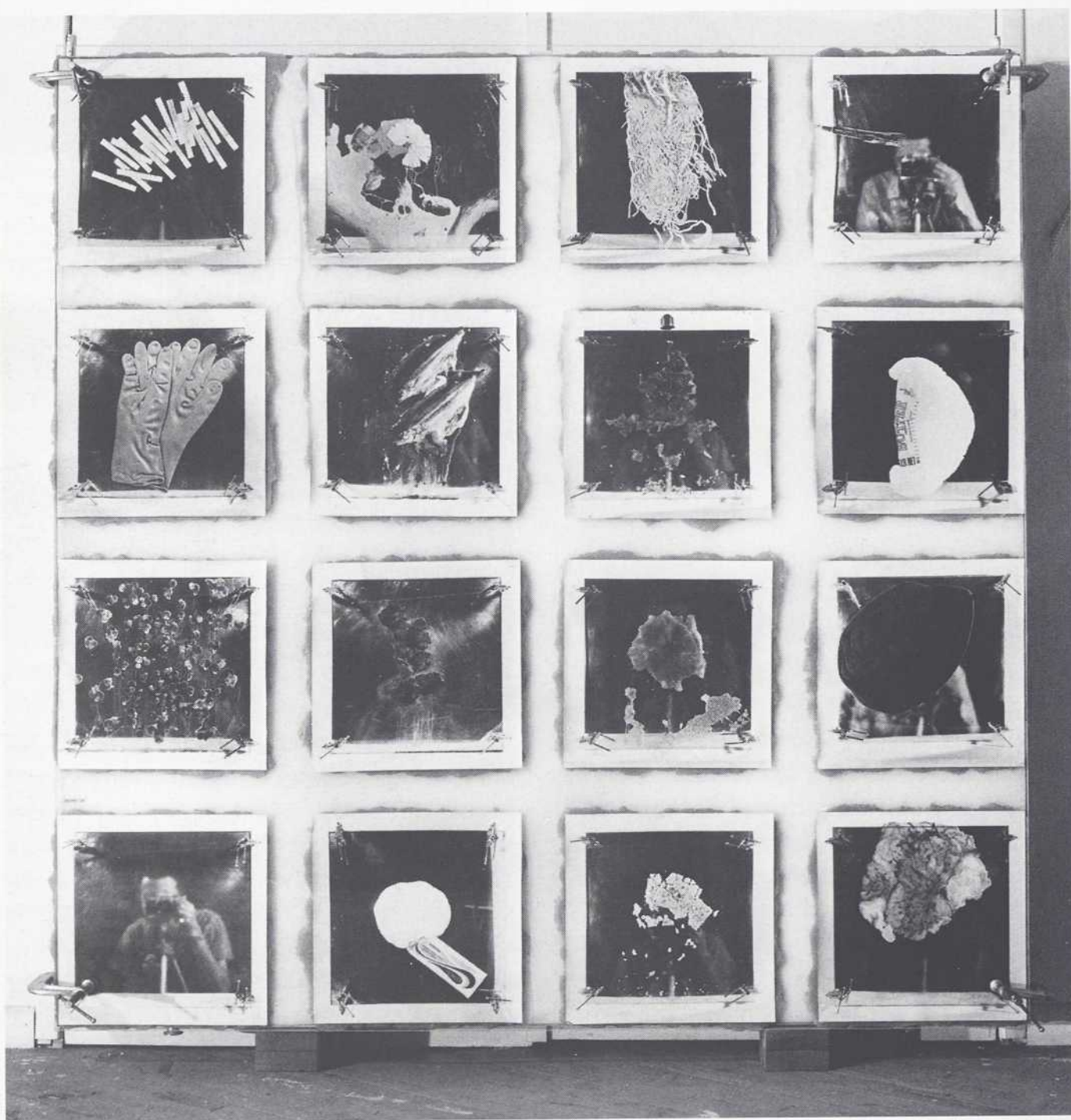
M. SNOW, SIGHTING, 1982, WELDED ALUMINUM, 38.1 X 104.1 X 27.9 CM.

theless, the twenty-four colour photographs composing the work, though arranged on a sequential grid, do not suggest any particular chronological order. The now of each photograph dissolves into a more general, timeless, state of things. But the here is clearly indicated, not only by the title, but also by the background of the twenty-four self-portraits, as many clichéd views of the celebrated tourist site. Narcissus no longer looks at himself in the mirror, he faces the sun and the sun has blinded him. The souvenirs of his site-seeing tour (pun intended) are for our benefit alone.

Venice, however, is still too big a place to deserve the pointer, *here*, in its autonomy. What would a pure here be, for a visual artist turned blind? What would the sheer index of place be – of the place, remember, where I am or where the eye is – once the artist's field of vision has turned blank, or black? There would be the field without the vision. But how can the field be made visible without the artist's vision? Well, let the field



M. SNOW, VENETIAN BLIND (PART I), 1970, 4 SECTIONS OF 6 COLOUR PHOTOGRAPHS, FRAMED, 127 X 238 CM., TORONTO, ART GALLERY OF ONTARIO.



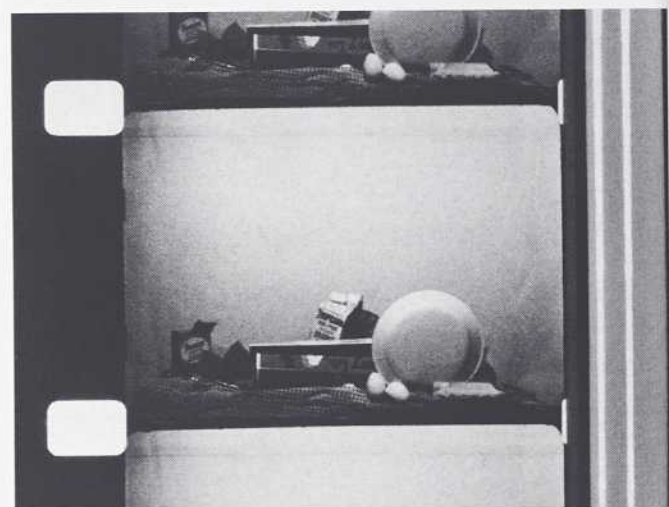
M. SNOW, PRESS, 1969, BLACK-AND-WHITE PHOTOGRAPHS, PLEXIGLAS, METAL, 182.9 X 182.9 X 25.4 CM., PRIVATE COLLECTION; PHOTO: COURTESY AGO.

record itself, or let sunlight itself – the light that blinded the artist – reconstitute the field, piecemeal, and alone. Such is exactly the achievement of *Field*, a work comprising ninety-nine photograms of leaves, grass, flowers, obtained by scattering pieces of photographic paper in an actual field and letting the sun do the work, plus two overall views of the field so occupied. All photographs but one are shown both in positive

and in negative. Needless to say, all the paradoxes of the photographic here encountered in *Authorization* are maintained. *Here* is both referential and self-referential. It points at there, in the field, but *there* remains an unspecified location. And it points at here in the field, *i.e.*, in the work entitled *Field*.

Once the autonomy of the here vis-à-vis the I is established, the artist may reappear, as a faint reflection, a ghostly trace, a mere

index of his former authorized self. He is no longer accountable for the act of seeing. And the field of vision can be pressed to an even shallower here. As in *Press*, where the actual three-dimensional materiality of the referent has been literally pressed, by way of clamps, between a sheet of polished metal (a mirror) and a sheet of plexiglas, into the two-dimensional flatness of the photograph, and where, in perfectly circular self-referentiality, the resulting grid of photographs has been equally pressed under plexiglas, by way of identical clamps. A similar self-referential strategy with regard to place is applied in a number of works, among which *A Wooden Look*, *Of a Ladder*, and *Light Blues*, the most successful, the most poetic one, the one that



M. SNOW, BREAKFAST (TABLE TOP DOLLY), 1972-76, COLOUR FILM, 15'; PHOTO: COURTESY AGO.

really moves me beyond the pleasure of decoding the process, being in my opinion *Glazes*, a work which aptly recalls the blinding of the I/eye, whether artist or beholder.

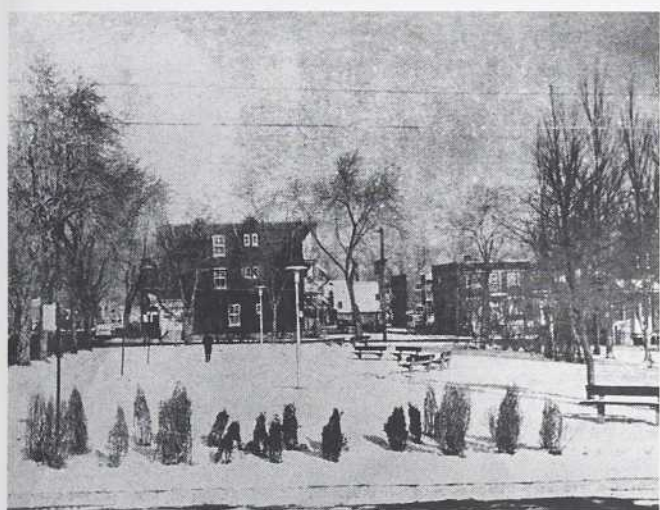
A moving version of *Press* is represented by the film, *Breakfast (Table Top Dolly)*. Onto and in front of the camera, which moves slowly towards a served breakfast table, a transparent plexiglas plate has been mounted, which progressively compresses the whole content of the table – bread, egg, cup, orange juice pack – against the background wall. The film's most interesting feature is to demonstrate that the space taken in by the camera, which gets increasingly flattened into a place as time unfolds and the dolly moves forward, is a here and not a there. Indeed, the distance between the camera and the transparent plane upon which the objects on the table are being compressed remains rigidly constant. Snow has literally materialized Descartes' "stick of the blind man." The intrinsic solidarity between *I* and *here*, the place where I am, is maintained and underlined, but the eye in question, being the mechanical eye of the camera, is not an *I* in the sense of ego.

It is easy to see how *Morning in Holland* would apply a self-referential strategy similar to that of *Press*, but to the temporal

pointer, *now*, rather than to the spatial pointer, *here*. In fact, being a static work, it does that by transforming time into space and the now into a here, the title referring both to a place in space (Holland) and to a moment in time (Morning). But if we want to investigate what a pure now would be, detached from the I and the here, we must obviously turn to a temporal form of art, such as film. The process through which *One Second in Montreal*, a film of 1969, neutralizes the I of authorship is, here again, and very clearly, the usage of the camera as a static and objective recording device, as opposed as it can be to, say, Stan Brakhage's *My Eye*.⁵ The process through which it neutralizes the here is more subtle. The title, *One Second*

finned by Snow as "doing time." However, as the spectator gradually becomes aware of the incremental lengthening and then shortening of the sequences, expectations begin to build up, and another apprehension of the now superimposes itself on this Bergsonian, *i.e.*, cinematographic, phenomenology of time, one which has to do with the photographic instantaneous slicing of a point in time. Thus, with the crossing over of the two mediums, film and photography, the two most general apprehensions of the now are being articulated and isolated, made into a quasi-object to be beheld: now as flux, duration, continuity, line, and now as arrest, point, split between before and after.

The time has come to sum up all of



M. SNOW, *ONE SECOND IN MONTREAL*, 1969, BLACK-AND-WHITE FILM, SILENT, 26'; PHOTO: COURTESY AGO.



M. SNOW, *LA RÉGION CENTRALE*, 1971, [THE ARTIST AND THE MACHINE ON LOCATION].

in *Montreal*, is constructed on the same model as *Morning in Holland*. It states a duration and a location. As in *Venetian Blind*, the location is demultiplied into a sequence of images (thirty-one nondescript snapshots of Montréal squares covered in snow, this time), but contrary to *Venetian Blind*, none of the images clearly identifies Montréal, let alone exactly where in Montréal.

The here being so neutralized, the real subject matter of *One Second in Montreal* is the now. The film, which is silent and twenty-six minutes long, shows the static thirty-one snapshots succeeding each other on a decreasing and then increasing rhythm. They are clearly identified as filmed instantaneous photographs and not as frozen film frames. The grain of the image moves inside the frame like snow, underlining the passage of time. "In seeing *One Second in Montreal*," said Snow, "you have to be able to live with what is happening for a certain length of time It is literally made with lengths of time."⁶ Since there is no narrative, no unfolding of a story, no climax, no resolution, these lengths of time are lived through as a perpetual now. It is the flux of time, in Bergson's sense, but without the arrow of time and the tension of intentionality. It is life without the *élan vital*, life de-

Michael Snow's inquiries into the conditions of experience – I, here, now – and to say that he has succeeded in gathering them into the unity of a masterpiece. I say masterpiece, yes, and I say unity, for without the sense one gets of some kind of unity in a work of art, no one would speak of a masterpiece. That holds true for a cubist fragmentation or for a Pollock chaos as it does for Caravaggio. And how would you call that sense of unity, if not by the name, experience? Embarrassing, isn't it? I set out to show that Michael Snow's departure point had been to accept as a given that the unity of experience was shattered, and I maintained that his enterprise was not in the nature of a retrieval or a salvation. Quite to the contrary, it is as if he had furthered the fragmentation by setting the conditions of experience free of their intrinsic solidarity with each other. And now I say that from the utter separation of the ingredients, he has succeeded in cooking a meal which has the unity of a masterpiece. Perhaps we should coin a new word to replace "experience." Or perhaps we should say that what Michael Snow has produced is not an experience in Dewey's sense. For the

M. SNOW, *LA RÉGION CENTRALE*, 1971, COLOUR FILM, 180'; PHOTO: NATIONAL GALLERY OF CANADA, COURTESY AGO.

separation of the ingredients remains intact in the cooked meal. The masterpiece I am speaking about is *La Région Centrale*.⁷

It has been argued that *La Région Centrale* is a transcendental movie, and I agree. But for many, this is an embarrassing compliment, for it conjures up the spectre of the subject – a word which I have carefully avoided until now – of the transcendental subject, in Kant's sense. Well, transcendental in the Kantian sense are very much what Snow addresses in this film, and yet, without the subject in the Kantian sense. What in the wake of Kant has been called the transcendentals (as a noun) is time and space as the a priori forms of sensibility. Of course, Kant placed them in the subject, space as the form of external sensibility, time as the form of internal sensibility. In other words, he placed the here and the now inside the I. But the subsequent epistemological development of modernity proceeded to move the transcendentals out of the subject and into matter. This movement can be tracked down in science, in philosophy and in art alike. From Euler (a contemporary of Kant) to Riemann and Lobatchewski, to Einstein and Heisenberg, to the present day theories of chaos or of fractals, to name but a few of the important steps along this path in science and mathematics, the transcendentals of time and space have gained their autonomy from the subject. The I (the eye) is no longer the omnipotent observer of a scientific experiment, and it is no longer the Cartesian subject of certitude to which the here and the now are referred, or the Kantian subject of transcendental aesthetics by which they are synthesized into the unity of an experience. When Dewey spoke of "having an experience," he was still implying the I as the possessor of the experience. But, as we know, Dewey and his pragmatism missed the "linguistic turn" (the expression is Heidegger's) which modern philosophy took and which is best exemplified by Wittgenstein – not by chance, a significant source of influence for Michael Snow. If, instead of assuming that the pronoun *I* automatically means the subject in the Cartesian-Kantian sense, we simply take it to designate the subject in the grammatical sense, the subject of a sentence, then its claim on synthesis is gone. It is simply a deictic, a pointer, alongside the other pronouns, and on equal footing. (As Lacan said: "the signifier represents the subject for another signifier.") In conjunction with the pointers *here* and *now*, it simply states the conditions which make experience possible; it doesn't guarantee it.

With *La Région Centrale*, Michael Snow has set the conditions for an experience, an aesthetic one, no doubt, one that may or may not have to do with the sublime to be sought

in "crude nature," but not one that is *his*. He is not the monk before the sea, or atop of the mountain, in the barren landscape in northern Québec where the film was shot; he is sitting with us in the screening room. He has set the conditions of experience, but has stopped short of achieving its synthesis. Contrary to what happens in *Authorization*, the I is here de-authorized. Which is not to say delegitimized. The mobile pointer *I* is set free, that is, rendered mobile again: I, who write these lines, can have the same experience as Michael Snow or as anyone looking at the film. But, as far as legitimate authorship is concerned, a "rigid designator" (as Saul Kripke would say) has taken the place of the mobile one: the proper name, Michael Snow. I have not the slightest intention of robbing him of this prerogative. He deserves the pride of having signed *La Région Centrale*, it is *his* masterpiece.

It is his masterpiece and yet, again, what the film conveys is not his experience. It is nobody's experience until it exists as projected light on a screen. And even then, the film astonishingly retains the quality of preparatory work. For three hours in a row, we are watching the conditions of experience being set, installed, tested, probed, laid down before our eyes, and only when the projection is over do we realize that we went through something of which we may say: that was quite an experience. The artist's experience of the central region was only slightly different from ours, to the effect that he saw the rushes and edited the film. But, as he said: "I only looked in the camera once. The film was made by planning and by the machinery itself."⁸ The machinery, of course, is an eye, a free-floating disembodied eye, seemingly omnipotent (it sees in all directions), and firmly centered in the middle of its horizon. Those who see *La Région Centrale* as a transcendental movie sometimes claim that Snow has restored the Cartesian-Kantian subject by presenting us with a mechanical concretization of its hitherto abstract and ideal model. They even take the title as well as the smoothness and the seamlessness of the film as evidence of a plea in favour of a backwards defense against the de-centered, fragmented self of postmodernism. Sure, the film is seamless, so seamless that Snow felt he had to interrupt it from time to time with a yellow X on dark ground so as to re-anchor the spectator both to the frame and to his or her own body. And sure, the eye of the camera occupies the center, and even the center of the center; the title says that much. I would even go further. I tend to see it as a mobile version of *First to Last*, that perverse machine which sees around the corners, and of which Snow has said: "This sculpture is so internal that it

feeds on what is external." But that is the point. The center of the central region is like a black hole. Its gravitational pull is such that everything in its surroundings gets swallowed, but it is itself black, invisible, unconscious of what it is doing. The eye of the machinery sees everything but itself. Contrary to the Cartesian-Kantian subject, it is not reflexive.

I am still astonished by the fact that *La Région Centrale* is so extraordinarily centripetal, and never centrifugal. The camera never reaches out into the landscape, it pulls the landscape towards the center. It is astonishing, especially in those sequences where the camera moves at high speed, because the body sensations that one would expect to see induced by such camera movements (as in I-Max entertainment movies) should be those of centrifugal forces. And there is no phenomenological accounting for that effect, save for this strangest hypothesis: I do not identify with the camera. I am here, no doubt, in the center, there where the eye of the camera is, but my body is not, and thus, that's not me, here. I don't feel it's me. The sensation I get is one of kinesthetic sensory deprivation. Better than Carl Andre, who once defined a thing as "a hole in a thing it is not," better even than Robert Smithson, who redefined the concept of site as non-site, Michael Snow's earthwork (for it is after all an earthwork of cosmological scope) has succeeded in producing a here, strongly objectified but negatively, neither actual nor virtual, firmly anchored to the earth but in reference neither to the observer's body – there is none – nor to a there defined as a goal or a faraway horizon. Only through a quasi-philosophical act of reflection do I "see" the blind spot which I, my eye, occupies. The paradox is that, whereas my eye is disembodied and non-reflexive, my mind is incarnated and reflexive. Indeed, the reflexive movement of the mind is, albeit negatively, signalled by the body sensation that I have called kinesthetic sensory deprivation.

The result is space minus here: the a priori form of external sensibility without an internal reference point, that point which would be the subject, that point where I can say, through immediate intuition: here I am. I can still say "Here I am," but only through the mediation of a mental act of reflection. The same with the a priori form of internal sensibility: the result is time minus now. Although three hours are three hours, the experience I get from watching *La Région Centrale* (if we can still call it an experience) is one of time going to all four cardinal points at once, time as laid down in matter, static, as if the fourth dimension could be felt. I can still say, "Now I am," however, but here again, through a mental

act of reflection, or else, only when, for a fleeting moment, the yellow X jolts me out of my reverie or when the shadow of the machine passes through the screen.

Of course my interpretation of *La Région Centrale* is subjective, and I don't count among the "critical theorists" who think the subject is dead. I just want to point out that the subject I am talking about, philosophically, and the subject that I feel to be, when I watch *La Région Centrale*, are not the Cartesian-Kantian subject. Neither do I inhabit the here and the now, nor do they inhabit me. As Michael Snow remarked about another of his movies, *Back and Forth*: "You aren't within it, it isn't within you, you're beside it."⁹ I couldn't have said it better. The I, the here and the now lie side by side, as the separate conditions for what is called experience, yet their synthesis is no longer called the subject. Conversely, the subject is no longer their synthesis. *I*, *here* and *now* retain the autonomy they have, and have always had, as mere linguistic pointers: they are the deictics of experience.

* * *

We are through with the deictics of experience, but we are not through with all deictics. In front of the subject, there used to be the object. In front of *I*, *here*, *now*, set free, what deictic is going to take the place of the object? The answer stares us in the face: the linguistic pointer, *this*. Among the strategies deployed by Michael Snow to set the pointer, *this*, free, and in particular, free of its objectness, we should not be surprised should we find self-referentiality, again. For what is the other name of *this*, if not "the referent"? That which is pointed at, and that which is spoken of. That which the work of art shows, and that which the work of art is about. To detach the "this" from its objectness, the best tactic might be to deprive it of its quiddity, as Aristotelian or scholastic philosophers would say, so as to retain only its quality. And what better quality is there to a "this" than its colour? Sheer qualification without an object or a support, the modernist utopia, in fact, of monochrome painting. So, let us call the work *Red 5*, and let us have the circular strategy of self-referentiality eliminate the referent. The result is akin in methodology to *Authorization*. Or, since the utopia of monochrome painting has been called upon, let us call the "this" *Painting* (subtitled: *Closing the Drum Book*), let us have it point at actual monochrome paintings, and let us have it obey a far more complex but equally self-referential logic. *Painting* is not a painting, it is a photograph. Only its title points at painting. But since a photograph, being an index of its referent, is it-



M. SNOW, PAINTING (CLOSING THE DRUM BOOK), 1978, COLOUR PHOTOGRAPH, WOODEN FRAME AND BASE, 24 (H) X (SIDES) 116.8 X 116.8 X 99.1 X 110.5 CM., PRIVATE COLLECTION; PHOTO: COURTESY AGO.

self a pointer stating and showing the "this" which is out there, let us shuffle the cards and use the mind-boggling strategy of re-photographing photographs of monochrome paintings and of reiterating this process until the result, referring to the process (which refers to the photographed photographs, which refer to the photographs, which refer to the paintings), can only refer, literally and metaphorically, to the utopia of monochrome painting itself. Painting is nowhere, painting is everywhere, in this work referred to by the title, *Painting*. Magnificent.

Once Michael Snow, around the time of *Authorization*, had discovered the mind-boggling possibilities of self-referentiality, his work really took off, launched into spheres out of reach of the far more simple strategies that he had devised in order to autonomize the "this" in some of his previous works, such as *Aluminum and Lead*, where, in a rather minimalist, that is, literalist way, the direct reference to the "obdurate identity of materials" (as Don Judd would have said) was to ensure that the work would retain the quality of a pointer. But the full awareness that *this* was not an object but essentially a linguistic pointer came later,

still, and fully bloomed with the film entitled *So Is This*. A silent movie dated 1982, *So Is This* has no images of outside referents, only words, beautifully typeset in white Helvetica on black background (although sometimes colours appear), with typesize adjusting to the length of the word so as to occupy always the same width on the screen. The words appear one by one, and immediate memory is called upon to build up the sentences. The text is of course a humorous (at times hilarious, at times profoundly philosophical) inquiry into the meaning and the possible referents of the word *this*. It is self-referential throughout, starting with the first sentence: "This/is/the/title/of/this/film."

I am usually fed up with self-referentiality, a worn-out modernist device if there ever was one, and Michael Snow is perhaps the only contemporary artist who is still able to sustain my interest for it and to give me pleasure with it. The fact is that in his work, as with all great modernist art, self-referentiality is never a serpent eating its tail. It never draws you into the spiral and then leaves you there, pondering over some tautology. The intellectual effort you make in

how

do

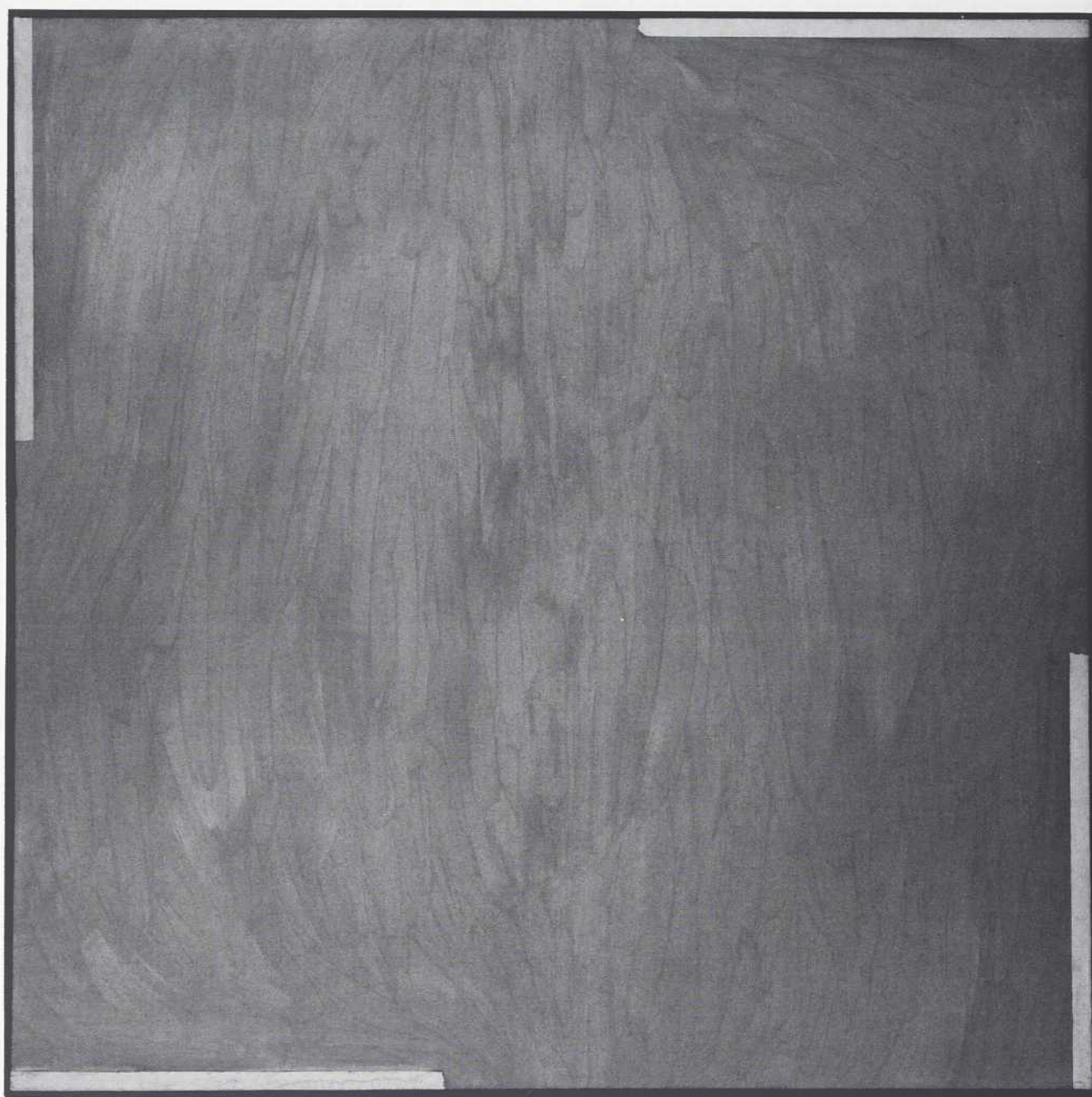
you

know

this

isn't

lying?



M. SNOW, LAC CLAIR, 1960, OIL AND TAPE ON CANVAS, 178 X 178.3 CM., OTTAWA, NATIONAL GALLERY OF CANADA.

trying to decode the generative process of the work does not exhaust itself in the mere pleasure of having "cracked" the code. Rather, there always comes a point, when the work is really good, where reiteration becomes allegorical and where you read the loops in the work as an "image" of the movement of the mind which prompts you to reflect on what you have seen or heard, to jump from a level one of interpretation to a meta-level two, only to lapse back onto level one until, all of a sudden, you jump out of the "art-about-art" logic and into an interpretive realm where art speaks of the world. And where the artist betrays himself. At that point, as John Dewey said, "discussion of the psychological aspect of aesthetics is unavoidable."

And at that point, we are moving onto delicate grounds, I realize that. So, let me preface the next chapter with another general comment on modernism. It seems to me, in retrospect, that a good deal of the self-referential "art-about-art" tropism of modernism proceeds from the fear of being caught with one's pants down. I mean that when an artist seems to go at great lengths

to abstract his or her art from "life," in order to refer it only to itself or to other art-references, there are chances that part of his or her motivation stems from the fear of being disclosed as someone with an ability for human relations not quite matching his or her aesthetic ambitions. I called artists "ego-maniacs" above, which was not very polite. But let's face it, artists are sometimes if not often individuals cursed (or blessed) with a complicated psychology. Their hypersensitivity to the tragic intricacies of human relations fuels their work; it also, and inevitably, gives them a certain handicap in their actual dealings with others – especially, with the other sex. They may or may not compensate for their handicap in their work. Great artists go beyond compensation, lesser artists wear it on their sleeve. In any case the protective strategies – such as self-reference – with which artists hide and transcend both their handicap and its compensation are rarely irrelevant to their art. I would say that they are irrelevant to the *quality* of their art, only there where I sense that these strategies are, in the long run, a form of modesty that never totally succeeds in masking the artist's fragility. But when they become a system and an easily obtained token of modernity, they are also an alibi. Which is

M. SNOW, SO IS THIS, 1982 [7 FRAMES MAKING SENTENCE], BLACK-AND-WHITE AND COLOUR FILM, SILENT, 43'; PHOTO: COURTESY AGO.

why it seems to me that the period that has spawned purism, "art-about-art," self-referentiality, and various art forms with great theoretical pretensions but little human content, has sheltered more artists with only a mediocre insight into human nature than any other period in history. I say this because, when Michael Snow really moved into the self-referential strategies which unleashed the formidable experimental activity for which he is now known, he had already been caught "with his pants down," and this redeems him. The way last year's Toronto retrospective staged his career made it clear that the "around *Wavelength*" period, and beyond, on which I have been concentrating

ical tolerance, this transparency appears at times refreshing and ingenuous, almost naïve, and at times embarrassing and irritating. Especially for women.

Why this preamble? Wasn't I supposed to talk about deictics? I haven't left my subject. Speaking of the last series of *Walking Women* he did, the ones for Expo '67, Snow referred to them as "a summation of certain ideas of objectness that I'd been thinking out."¹⁰ It is hard to bypass the juxtaposition of the two signifiers, "women" and "objectness." Certainly, I do remember having read, in "A Lot of Near Mrs." (a text that might infuriate feminists and that I myself find annoying if I decide to leave my sense of

in or as a work of art.

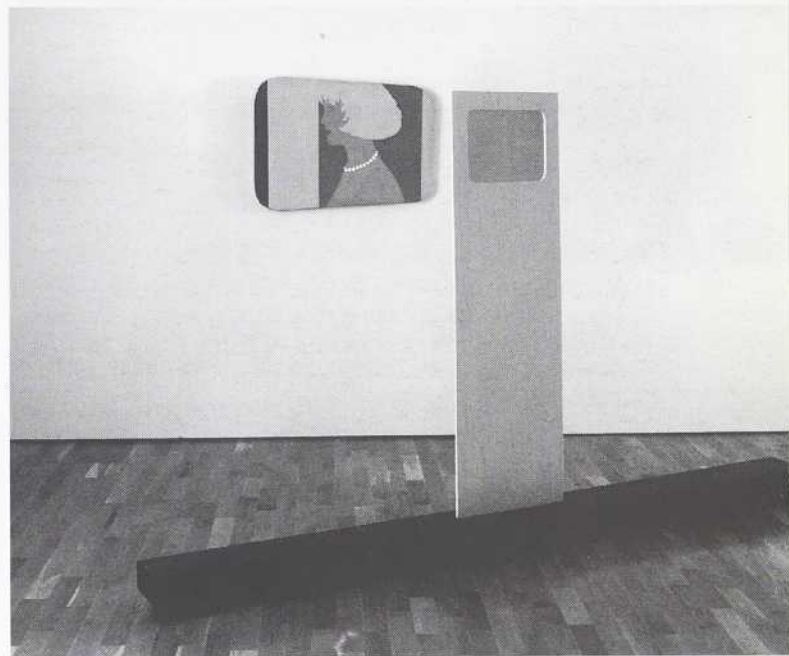
Pointers abound in the *Walking Woman* works, starting with the cutout which makes them a "second remove depiction," going through the framing and projecting devices that appear in works such as *Morningside Heights*, and ending with the various shootings (pun intended) of the *Walking Woman* on location in *Four to Five* or in the film, *New York Eye and Ear Control*. Moreover, the "situational aesthetics" in which the *Walking Woman* was embarked plays on virtually every combination that the conjunction of the pointers *this* and *here* may allow. Finally, the elaborate anamorphoses of *Torso* or *Gone* posit the I or the eye with regard to both the



M. SNOW, FOUR TO FIVE, JUNE 20TH, 1962, PROOF 3/3, 1991, 16 BLACK-AND-WHITE PHOTOGRAPHS ON CARDBOARD, 68 X 83.3 CM., TORONTO, ART GALLERY OF ONTARIO.

until now, was preceded by the *Walking Woman* period. Before the *Walking Woman* period, Snow had been a modern artist, certainly, but not really a modernist artist. His awareness of modernism, in a more or less Greenbergian sense, but already with a critical edge to it, surfaced not long before he launched himself into the *Walking Woman* works, with paintings such as *Lac Clair*, *Green in Green*, *Red Square*, or *The Drum Book*, and sculptures such as *Quits*. And the *Walking Woman* works themselves, though modernist in some wicked sense, cannot fail to appear, today, as surprisingly transparent, psychologically speaking. Depending on one's mood and the degree of one's ideolog-

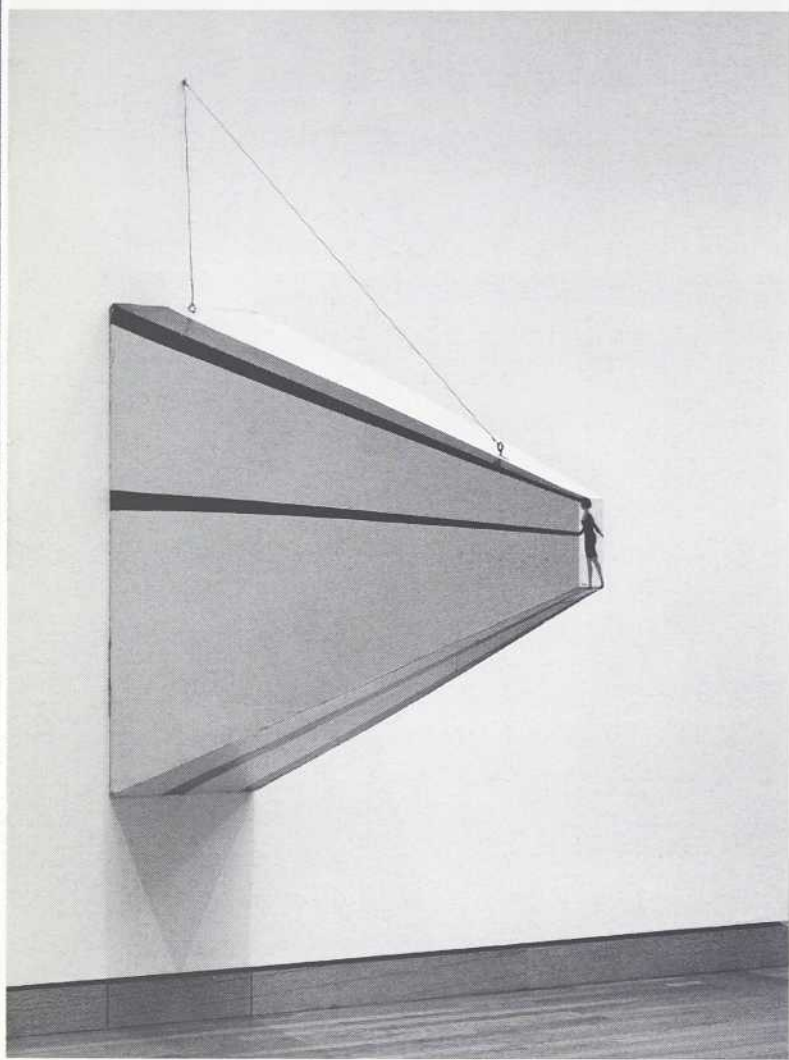
humour in the cloakroom): "My subject is not women or a woman but the first cardboard cutout of WW I made. A second remove depiction."¹¹ All right, so much about objectness (that's what I called wicked modernism). But you don't get rid of the subject matter – or should I say object matter? – so easily, especially since Snow was modernist enough, at the time, to appreciate the risks he was taking in turning figurative. What is the deictic for objectness? *This*. And what is the deictic for woman? *She*. That is not quite the same, although both are used to designate the referent: the thing or the person pointed at, the thing or the person spoken about, the thing or the person shown



M. SNOW, MORNINGSIDE HEIGHTS, 1965, (2 ELEMENTS), ENAMEL ON WOOD AND PLYWOOD, PLEXIGLAS, 172.7 X 290 X 20.5 CM., ACRYLIC PAINT AND ENAMEL ON CANVAS, 67.7 X 91 CM.; PHOTO: COURTESY S.L. SIMPSON GALLERY AND THE ART GALLERY OF ONTARIO.

this and the here. But none of the innumerable variations on the *Walking Woman* theme succeed in keeping the pointers from being transitive. Nor do they try to: if one *this*, say the window in *Morningside Heights*, aims at the anamorphic screen, the screen aims at the cutout, the cutout aims at the icon of the *Walking Woman*, and the icon aims at women. Whether a depiction at a first, second, or third remove, it remains that "women are the nearest 'other.' The first 'other.'"¹² And there we are.

This may be the pointer for objectness, objectness is not yet otherness. If you are male and heterosexual, *she* is the pointer for otherness. Philip Monk noticed that "the scopic field for Snow is possessive (as well as sexual)."¹³ No doubt. The voyeuristic overtones of his work are unmistakable. But I don't believe that this psychological inclination in itself accounts for his obsessive concentration on the *Walking Woman* theme for a full six years, from 1961 to 1967. The voyeurism itself is downplayed, most of the times, and though traces of a mild sadism appear here and there, one never gets the



M. SNOW, SEEN, 1965, ENAMEL ON CARDBOARD, PLYWOOD CONSTRUCTION, 154.5 X 52 X 226.5 CM., OTTAWA, NATIONAL GALLERY OF CANADA; PHOTO: COURTESY AGO.

sense of a man sexually obsessed and "working it out" in his art. Yet obsessed he was. What might have obsessed him so long? Otherness, I would venture to say, or better, the approach of otherness. It just happens that "women are the nearest 'other.'" No matter how near, still other. No matter how other, still the nearest, as the inverted zooming gimmick of *Seen* (an important work) beautifully demonstrates. This is why depiction at a first, a second or a third remove leaves otherness intact. Otherness is not remoteness. The true voyeur makes that confusion and needs the distance. But Snow is not a true voyeur, voyeurism in his work is a strategy of approach geared at the unapproachable from the very start. For seven years he would zoom on the nearest other without getting any nearer. Suddenly, he would bring the *Walking Woman* period to a close, and zoom on the other furthest away. He would do *Wavelength*.

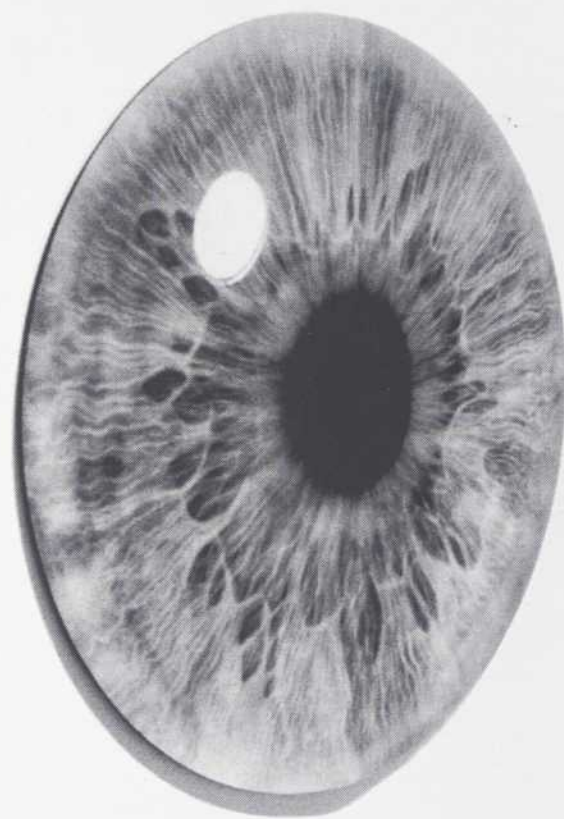
We haven't got there yet. First we have to understand that in spite of the innumerable pointers pointing at the *Walking Woman*, she is in fact the pointer. And what she points at is otherness. It is not so much *she*, the pronoun, which stands for woman, the nearest other, as it is the woman, the icon of the *Walking Woman*, which stands for the pronoun *she*. If she is "the first other," it is because she (both the pronoun and the *Walking Woman*) represents Michael Snow's first encounter with otherness as such. And otherness as such presents itself in more than one disguise, only one of which is gendered. Simply follow the deictics.

It is remarkable, if you think of it, that in all languages, as far as I know, only the third person is gendered. *I* is not gendered, perhaps because it doesn't need to. But *you* is not gendered either, and that is somewhat of a mystery. There must be a profound wisdom in that "decision" taken by this collective production of humankind which is language, and I don't believe that it has anything to do with the usual sexist prejudices which make "man" stand for "human being" or "he" pretend to be neutral. Language in its wisdom has after all gendered the third person, it avoided putting a sexual identity on the addressee. I dread the moment when some well-intentioned feminists, who will insist on being addressed to as women, will want to reform that collective wisdom. In the artworld, I am afraid, this reform is already pressed on us. As we know, the whole issue of representation and identity which preoccupies so many people in the (North American) artworld has in the last few years moved away from the question of the artist's gender, via the question of gendered subject matter, to the question of the spectator's gender, sex, or sexual orientation. This is a dangerous trend, and it is quite ironic that it should be fostered in the name of symbolic difference, when the result is imaginary sameness (the Lacanian definition for "identity").

Perhaps I am making ripples, but I will not hammer my point. What matters is that otherness is not difference, and that the second person should be a pointer of otherness which should not suffer confusion by also being a pointer of difference. So language, in its wisdom, has "decided." *He* and *she* posit the other as that person who is talked about, *you* posits the other as that person who is talked to. Quite another matter. In human relations, the nearest other is not woman in general, walking or not, the nearest other is the one I say "you" to, the one I address, and ultimately, the one I address my love to. Whether man or woman is a matter of what my sex and my sexual preferences are, and this, more than anything else, shows why it is vital that *you* not be gendered. You are the one, *you* is an individual. Other, not by virtue of sexual difference, but simply other. Addressed to and recognized as irredeemably other. There is room for you, for a "you," there where narcissism ends. To quote John Dewey one last time, "discussion of the psychological aspect of aesthetics is unavoidable."

With all the required grains of salt, Michael Snow's narcissism is an unavoidable fact of his work, we have seen that. Not surprisingly, *you* is the one deictic which has, by and large, not left its self-referential mark in the work. There is one important exception, however, one which – who knows? – may open a new period. It is entitled *Con-*

ception of Light, and it is the one and only work in Snow's non-filmic production which I would call poignant. It shows two enormously enlarged photographs of an eye facing each other. A blue eye – not even an eye, just the iris with the pupil in the middle –

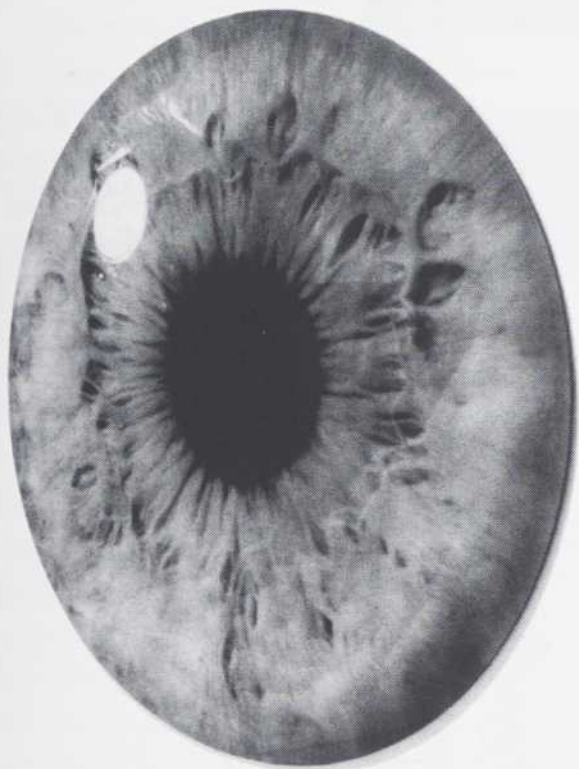


M. SNOW, CONCEPTION OF LIGHT, 1992, TWO ROUND COLOUR PHOTOGRAPHS MOUNTED ON PLASTIC, 182.9 CM. DIAMETER.

is staring into a brown eye on the opposite wall, and is stared into by it. Their colour unmistakably identifies them as belonging to two different persons, ungendered. It is not even certain that they are human eyes. The glare of the flashlight is awkwardly visible. The scale is monstrous. Nobody, not even an optician, has ever seen eyes like this. To say that they are disembodied is an understatement; they look as if they had been excised by some cruel surgeon and put under a microscope. Yet they are incredibly fleshy, to the point of disgust. Ominous, terrifying, painful. Other beyond recognition, identification and empathy. They are, for each other, the most radical statement of otherness I have ever seen. Their installation at the Power Plant, I am afraid, didn't serve them too well. The space was too open, and they shouldn't have shared it with other works. They deserve a room of their own, of intimate scale, bedroom-like. The distance between them should have been given more careful attention, for perfectly tuned intimacy, I believe, is the paradoxical (given their size) condition for the proper perception of their otherness.

For once, Michael Snow's taste for punning might have been taken by surprise. There is no way, this time, one could substi-

tute the pronoun *I* for the noun, "eye." This work is not about two egos engaged in a face-to-face. It is about the mutual, stunned and stultifying recognition of the nearest other. Recognition is not even the right word. Surrender would be better. Not surrender



to each other, rather, to each other's otherness. The flat but cruel impossibility of getting into the skin of the beloved one. So, in spite of all appearances, we are not dealing with an *I* facing an *I*, but with a *you* facing a *you*. Of course, this is an interpretation, and some might find it too intellectual. Yet I maintain that this is the way the work operates, aesthetically: it doesn't resolve in the usual reversibility of beholder and beheld. The two eyes do not have a conversation with one another. I am not communicating with you, while you are communicating with me. Whether blue eye or brown eye, I feel like a "you." Addressed to, period.

It is not even as if I could identify with both eyes, taking turns, as if I could back up to look at the blue eye, for its own sake, and then turn around and do the same with the brown eye. Even in their not too successful installation at the Power Plant, it is clear that if I wanted to back up enough to take in the whole image and assuage its frightening effect, I would be pushed into the pupil of the other eye threatening me from behind – another black hole, as it were. I am caught in their crossfire and standing in their way, unable to identify either with the one whose position I occupy nor with the one I stare at, mirror-like. And that's

where I realize, with that sudden reflection of the mind which is anything but specular or speculative, that I myself am a "you."

But of course! In art, the addressee is the spectator. Doesn't that go without saying? Perhaps that is why the deictic *you* is conspicuously absent from Michael Snow's work, and why *Conception of Light* is somewhat of an anomaly. There is no need for works of art to underline the "you," it is there all the same; without spectators, they wouldn't be works of art. Still, it strikes me that modernism, which has rendered most of the conventions of art opaque and self-conscious, has very rarely focused its attention on the basic, quasi-subliminal convention that works of art are meant to be beheld. The notable exception is Manet, and in art theory, the work of Michael Fried. But my sense of "to be beheld" is not exactly Fried's. Fried doesn't tackle the issue of the addressee's otherness (although I believe it is the drive behind his writing). Most of the time, neither does Michael Snow. In *Side Seat Paintings Slides Sound Film*, for example, in which the artist comments a retrospective slide show of the whole body of his paintings, the spectator's place is clearly indicated by the odd angle under which we are allowed to see the slides. But the film's subject matter is not to investigate the convention that works of art are meant to be beheld, it is the other way around: since the paintings in the slides are art already, we as spectators are put through the tiresome experience of having to behold them, no matter how uncomfortably we might sit. Although all of Snow's works revolve around the fact that they are meant to be beheld, and play with that fact with formidable self-referential virtuosity, only *Conception of Light* has dealt with the spectator, not as receiver but as addressee. I explain: the notion of receiver stands in relation to that of sender and belongs to communication theory. Sender and receiver are reversible, otherwise there would be no communication. Even so-called reception theory in art history stresses that, when it tends to see works of art as products of their audience as well as of their authors. The notion of addressee, on the other hand, is irreversible: *you* is the pointer of the vocative, it is the second person, period. Not to say that you cannot answer. But the minute you answer, you become the first person. You remain yourself, of course, but you are no longer a "you," rather, an "I" (which shows why thinking in terms of deictics is a move away from the philosophy of the subject). The pronoun *you* is the pointer of otherness, as addressed to.

In Snow's work, especially in those works which are interactive, the spectator and the artist are allowed to swap places. *You* and *I*



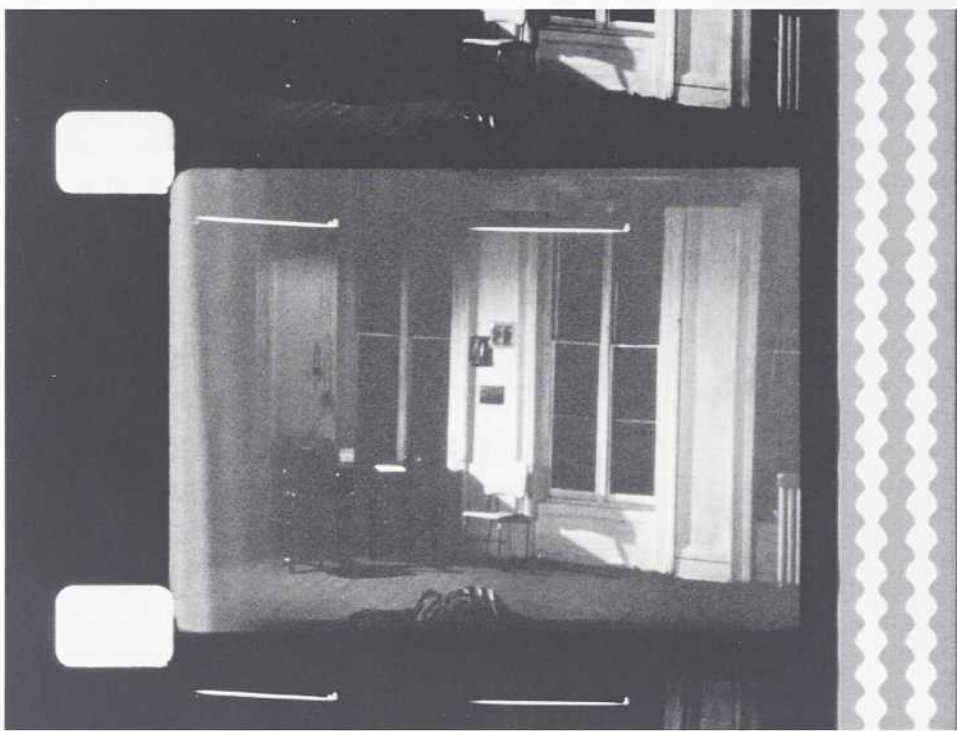
M. SNOW, THE AUDIENCE, 1989, TWO GROUPS OF PAINTED FIBERGLASS FIGURES, EACH FIGURE 6.1M.

alternate, and as they do, the addressee becomes the addresser. Which is probably why I said that *Scope*, that narcissistic periscope, although obviously interactive, functioned best when no one was using it. In any case, I prefer it that way. And which is also probably why *Authorization* is such a successful work. It allows anyone to take the author's place in front of the mirror and to savour the humour of a strategy, as I said, of abysmal narcissism, yet devoid of self-indulgence. There is a great deal to be said in favour of the reversibility of the author's and the spectator's places in Michael Snow's work; it is its "democratic" quality. Only on the background of that quality can the ironic populism of *The Audience* be fully appreciated. *The Audience* is the public commission-sculpture framing the entrance of Toronto's Skydome, which most Torontonians have learned to love and most art critics love to hate. It is of course the one work where the "you" to which art addresses itself is being directly represented, not implied, not invited to swap places with the artist, but plainly represented. It has nothing to do, however, with the existential – or should I say, ontological – otherness which *Conception of Light* addresses. Otherness is seen here in mere social terms, as strangeness and the representation of "weird" behaviors. Obviously, spectators of baseball games are not in the same social class as artists. The work only barely succeeds in not being offensive, and then only thanks to its deliberate grotesqueness.

The reversibility of *I* and *you* of the artist and the spectator, exists in space only. In time, the artist always has the upper hand. He came first, he has set the rules of the game for you, the audience, to play. Your eye (your "I", the pun is back), the artist seems to say, will be invited to take the place of mine, but I have preceded you. This is why I have a retrospective at the Art Gallery of Ontario, and you haven't. No matter how much you play with me in real space and real time, your gaze is retrospective, which means that from your vantage point, mine was prospective. I have seen something, and

you see it later. Again, I have not the slightest intention of robbing Michael Snow of his claim on anticipation, and, as a critic, I am grateful that he has allowed me to see, in my own clumsy theoretical way, what he has seen before me in his poetic and intuitive way. And yet, if "you see later" is the formula for the artist's privilege over his spectators, "see you later" may be the humble acknowledgment that this advance is, in the countdown, to no avail. *See You Later/Au Revoir* is the title of a film from 1990. A man in an office, played by the artist himself (very important), gets up from his desk, grabs his coat, puts it on, waves good-bye to his secretary, and exits the room. That's all. The shooting of the scene didn't take more than thirty seconds. What you see on the screen, however, takes a good eighteen minutes. With the help of sophisticated technology involving a Super Slo Mo video camera and additional slow-motion film transfer, Snow has stretched "real time" to the point where the most minute unconscious gesture becomes a dramatic event with everything that, say, *One Second in Montreal*, did not have: beginning, development, several climaxes, resolution.

The comparison with *One Second in Montreal* comes readily to mind. As the first half of this film "literally made with lengths of time" gradually augments the duration during which each snapshot is held on the screen, we become more and more aware of our moving away from the split second it took for the snapshots to be taken, and time passing by becomes a measure of our lateness. The same happens with *See You Later/Au Revoir*, but with different means. The first frame is in sync with real time, but with the second frame we are already lagging behind. When the film ends, we are seventeen-and-a-half minutes behind schedule. It is not just time which is the object of this incredible dissection, it is lateness. This lateness is our handicap, but also our advantage. The artist was faster than us, but then he has already exited the room while we are still allowed to watch him. "You see later," the English title seems to say, "*au revoir*," says the French. *Adieu* is more like it. For when the time will come for us to see the film again, the artist may very well have exited the room for good. Meanwhile, she, the secretary, the next-to-nearest other, whose typewriter is heard on the soundtrack in equally slowed motion, is still "doing time," Snow's metaphor for life. Overtime, that's sure. I don't believe I have ever seen a more moving and beautiful allegory for the artist's desire both to see his work survive him and to postpone his exit as much as possible. In the slowed down image of Snow waving good-bye to his secretary, it is not just the good-bye, the *au re-*



M. SNOW, WAVELENGTH, 1967 [2 FRAMES FROM THE LAST MINUTES].

voir, which is an allegory, the waving is an allegory in reverse. Equally allegorical is the almost immobile wave traced in the air by the artist's coat, as he grabs it from the coatrack and slings it on his shoulders with a wide circular movement. And so is Snow's undulating gait as he slowly leaves the room, walking from right to left. And so is the continuity of the panoramic shot which follows him in his movement and which takes in, one by one, all the elements of the set successively painted in all the colours of the rainbow. And so is, again, the wave made by Snow's coat floating in his back, as he opens the black and red door leading to an exterior flood with violent white light. And so is the beam of light pinched and made more and more intense by the closing door which the exiting artist pulls behind himself. In *One Second in Montreal*, it was the abrupt sequential editing of discrete snapshots which composed a movie "literally made with lengths of time." In *See You Later/Au Revoir*, it is one single quasi-instantaneous shot, blown up by the extreme slowing down of Snow's *Zeitlupe* (as the Germans call slow-motion), which composes a movie allegorically made of one continuous *wavelength*. I realize that in the last few paragraphs, and although I was still turning around the issue of spectatorship, and thus of the "you" to which art addresses itself, I spontaneous-

ly stopped using the pronoun *you* and began to speak of us. Another deictic, the deictic for the collective, if you happen to believe in collectivism, or of community, if you have put your hope in togetherness, but in any case, the deictic of man's common fate. Of man's and woman's, of course: I, you, he and she. No need to give it its proper name. We all know the stuff of the monk's sublime experience before the sea. To quote Kant again, he was looking at crude nature "in those of its appearances whose intuition carries with it the idea of their infinity." His gaze plunges into a vast expanse of sea and sky and reaches for the horizon, out of reach by definition. The horizon is the finite symbol of the infinite, and it doesn't take much guessing what the infinite stands for. He is a monk, after all. Even the romantic spectators of Friedrich's time must have had somewhat shakier beliefs. They were not asked to share in the monk's experience, but rather, they were given it to contemplate, at a remove. Sure, he is just a tiny spot on the canvas, but that's the point: as they looked over his shoulder, they didn't stare into the same emptiness as he. He was beholding nature, they were given a painting to behold; Friedrich's treatment of it made sure there could be no confusion. We, modernist and postmodernist spectators of Friedrich's canvas have gone a few steps further. We have learned to re-

move the monk, and then the sea, and then the horizon: it was just a line on the flatness of the canvas, after all, and as we know from Greenberg, the flatness is enough. And the canvas is framed, too. And it's in a museum, at that. And museums are good business today. We stay ashore, no doubt, our feet firmly anchored in the materialist convictions of our disenchanted world, as eventually the monk, or his spiritually charged gaze, zooms into the infinite and his horizon recedes.

The horizon in *Wavelength* is the line closest to the spectator, as in Cézanne. The whole frame, in fact, acts as a horizon, but especially so the bottom line of the screen. The high viewpoint (another Cézannian device) emphasizes that. It is from the bottom of the screen that all characters enter the screen, and it is through the bottom of the screen that the dead man disappears. Unlike the monk, he didn't show us the way into a metaphysical realm, and we, unlike Friedrich's romantic spectators, aren't even invited to ponder over his passage beyond the threshold of experience. Too busy "doing time," we simply get past other people's death. The dead man got swallowed by the horizon, and it is one that came from behind, bypassed him, and left him lying on the floor, as something to be disposed of. His afterlife is that of the referent: he has become a "this," something spoken about, and then, not for long. "Richard, it's me. There's a man lying on the floor. I think he's dead." What remains is the yellow chair, and the yellow chair is not a "this." It is, in some subliminal way, a "you," since it is facing us. But eventually the yellow chair vanishes too, and she, the two *Walking Woman* cut-outs on the wall, gets briefly remembered. Only then do we realize that the monk's sea has not vanished. It's there, but it has neither shore nor horizon. And it's flat. And it's pinned on the wall. And it's a photograph, not a painting. And though a few flashbacks of superimposed memory try to keep it at bay, it inexorably moves forward as the frame zooms in and the sinuswave on the soundtrack reaches its highest pitch. And though it's not framed in any conventional way, and though it was never destined to hang in a museum, or to win the prize at the experimental film festival of Knokke-le-Zoute where I first saw it, it has now been framed by a major retrospective one third of which was entitled "Around *Wavelength*."

For me, I realize, there was no way around *Wavelength*. This magnificent film had to frame my text and not be framed by it. For it spells the last word, it points the exit whose proper and common name we all know and dread, but for which language, in its wisdom, has not found a deictic. There was no way, in other words, around Michael Snow's

"religious inklings," to quote from a famous statement of his. "From the beginning," he said about this film, "the end is a factor," and I had to take that into account.¹⁴ But now that I reach the end of my commentary, I also remember him saying, "every beginning is arbitrary."¹⁵ So, perhaps the way around *Wavelength* would be to start all over again, with the humour, the puns, the fun of setting free the deictics of experience, the joy to be had from the collapse of experience. To go full circle and understand that when Michael Snow said, "Out of facetious humility, I'm religious," he meant: "Out of religious humility, I'm facetious."

© Thierry de Duve, April 1994

NOTES

* This text is a slightly modified version of a talk I gave at the Art Gallery of Ontario in Toronto on April 24, 1994, on the occasion of Michael Snow's retrospective, entitled "The Michael Snow Project," which consisted in three separate exhibitions and a program of film screenings. The first part, entitled "Exploring Plane and Contour" and curated by Dennis Reid, explored the work from 1951 to 1967 (mostly painting, with some sculpture), and was presented in reverse chronological order, starting with the *Walking Woman* period (1961-67). The second part, curated by Philip Monk and entitled "Around *Wavelength*," covered the sculpture, film and photo-work done in 1967-69. The third part, curated by Louise Dompierre at the Power Plant in downtown Toronto, comprised works done in various media between 1970 and 1992. It was entitled "Embodied Vision."

1. John Dewey, *Art as Experience*, New York: Capricorn Books, 1948, p. 245.
2. Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar, Indianapolis: Hackett, 1987, pp. 109 and 112.
3. "Wavelength" was shot in one week Dec. '66 preceded by a year of notes, thoughts, mutterings. It was edited and first print seen in May '67. I wanted to make a summation of my nervous system, religious inklings, and aesthetic ideas. I was thinking of planning for a time monument in which the beauty and sadness of equivalence would be celebrated, thinking of trying to make a definitive statement of pure Film space and time, a balancing of "illusion" and "fact," all about seeing. The space starts at the camera (spectator's) eye, is in the air, then is on the screen, then is within the screen (the mind). The film is a continuous zoom which takes 45 minutes to go from its widest field to its smallest and final field. It was shot with a fixed camera from one end of an 80 foot loft, shooting the other end, a row of windows and the street. This, the setting, and the action which takes place there are cosmically equivalent. The room (and the zoom) are interrupted by 4 human events including a death. The sound on these occasions is sync sound, music and speech occurring simultaneously with an electronic sound, a sine wave, which goes from its lowest (50 cycles per second) note to its highest (12000

c.p.s.) in 40 minutes. It is a total glissando while the film is a crescendo and a dispersed spectrum which attempts to utilize the gifts of both prophecy and memory which only film and music have to offer." Michael Snow, "A Statement on *Wavelength* for the Experimental Film Festival of Knokke-le-Zoute," quoted by Regina Cornwell, *Snow Seen*, Toronto: PMA Books, 1980, pp. 66-67.

4. Dewey, *op cit.*, p. 44.
5. The contrast between Snow's and Brakhage's conception of the camera is explored by Cornwell, *op cit.*, pp. 60-62. See also p. 76.
6. Quoted in *ibid.*, p. 115.
7. *La Région Centrale*, "Snow's masterpiece of transcendental cinema" (Jim Shedden, in the leaflet accompanying the "Michael Snow Project"), which is three hours long, was shot in 1970 on a barren mountain near Sept-îles, in Québec, with the help of a specially built machine enabling the camera to move, turn, roll and spin around an invisible point in 360 degrees in every possible direction. The machine was operated through remote control and its movements were programmed so as to eliminate all human interventions but conceptual ones from the shooting process.
8. Quoted by Cornwell, *op cit.*, p. 105.
9. Quoted in *ibid.*, p. 99.
10. Quoted by Philip Monk, "Around *Wavelength*," *The Michael Snow Project: Visual Art*, Toronto: Art Gallery of Ontario, 1994, p. 299.
11. "A Lot of Near Mrs." (1962-63) is reproduced as Appendix A in Cornwell, *op cit.*, pp. 160-162. The quotation is from p. 160.
12. Snow, *ibid.*, p. 162.
13. Quoted by Monk, *op cit.*, p. 319.
14. Simon Hartog, "Ten Questions to Michael Snow," *Cinim* No. 3 (Spring 1969), p. 3; reprinted in Peter Gidal, ed., *Structural Film Anthology*, London: British Film Institute, 1976, p. 37. For Snow's "religious inklings," see note 3.
15. Quoted by Cornwell, *op cit.*, p. 127.

Thierry de Duve is an art historian and theorist well-known for his work on Marcel Duchamp.

Examinant comment la production variée de Michael Snow interroge l'autoréférentialité et la constitution d'une expérience «authentique», l'auteur y identifie une stratégie pouvant permettre à la pratique esthétique postmoderne de survivre à l'art d'ersatz et à la simulation. La démarche artistique de Snow est vue ici comme une tentative d'identifier les conditions de l'expérience – telles qu'exprimées par les termes déictiques «je», «ici», «maintenant», «ceci» et «tu» –, pour les désarticuler et les libérer de leur unité banale, et enfin apprécier «la joie qu'il y a à tirer des débris de l'expérience».

ROBERT IRWIN

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 9 juillet - 16 octobre

L'œuvre de Robert Irwin est fondée sur la volonté de susciter une expérience inédite pour le visiteur, et faire en sorte que cela soit vécu consciemment. Le caractère inédit de l'expérience concerne non seulement l'œuvre elle-même mais aussi le lieu où elle est située. La rétrospective au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris réunit plusieurs étapes dans son travail (peintures, environnement « light and space » et évocation de projets dans l'espace public par des plans et des photos) et permet ainsi de mieux connaître ce qui en fait son caractère unique parmi les artistes californiens intéressés par les phénomènes de perception.

Deux conditions techniques sont indispensables aux œuvres d'Irwin, d'une part leur parfaite présentation, afin que la mise en présence avec le visiteur soit complète et sans ambiguïté, et d'autre part, l'emploi de moyens également très précis et en même temps assez simples (il n'y a pas de mystère); ce faisant les effets sont démultipliés. Par exemple, tout ceci concourt à la présence indubitable des peintures, et à son dépassement, car au-delà des formes décelables immédiatement (un carré, un cadre, des couleurs), l'attention perceptive se porte à la fois sur l'événement pictural (sa différence avec une surface inerte) et sur les conditions de sa vision. Car les peintures sont pensées en tant que surface dynamique à partir d'une exploitation maximale des éléments: densité chromatique, disparition du rapport fond/forme, accord et proportions entre tous les éléments (épaisseur du cadre, éloignement des couleurs, contrastes ou au contraire nuances, etc.), caractéristiques qu'il partage avec d'autres artistes de la même génération. Pour que la rencontre avec l'œuvre soit effective et ressentie fortement par le visiteur, il faut que la vision de celui-ci réa-

gisse à une stimulation; intrigué, le visiteur cherche alors à intensifier sa vision. Or, l'apparence des peintures a parfois un registre si ténu, leur discrétion est telle, que le visiteur n'est pas forcément attiré, alors qu'avec d'autres séries, il sera séduit par une question optique.

Si le tableau se présente comme un tout (différencié de ce qui l'entoure), en revanche, quel qu'il soit, il ne peut être totalisé dans la vision, car le regard ou la conscience est dans l'incapacité réelle, soit de tout voir (si l'on ne connaît pas d'avance la série « Line Painting », comment distingue-t-on certaines lignes qui ne se détachent pas, ou presque, du fond?), soit de tout fixer en même temps (lorsque de près on distingue les points colorés d'une peinture de la série « Dot Painting », on n'en perçoit plus la luminosité); la seule certitude concerne le fait que la perception est agissante.

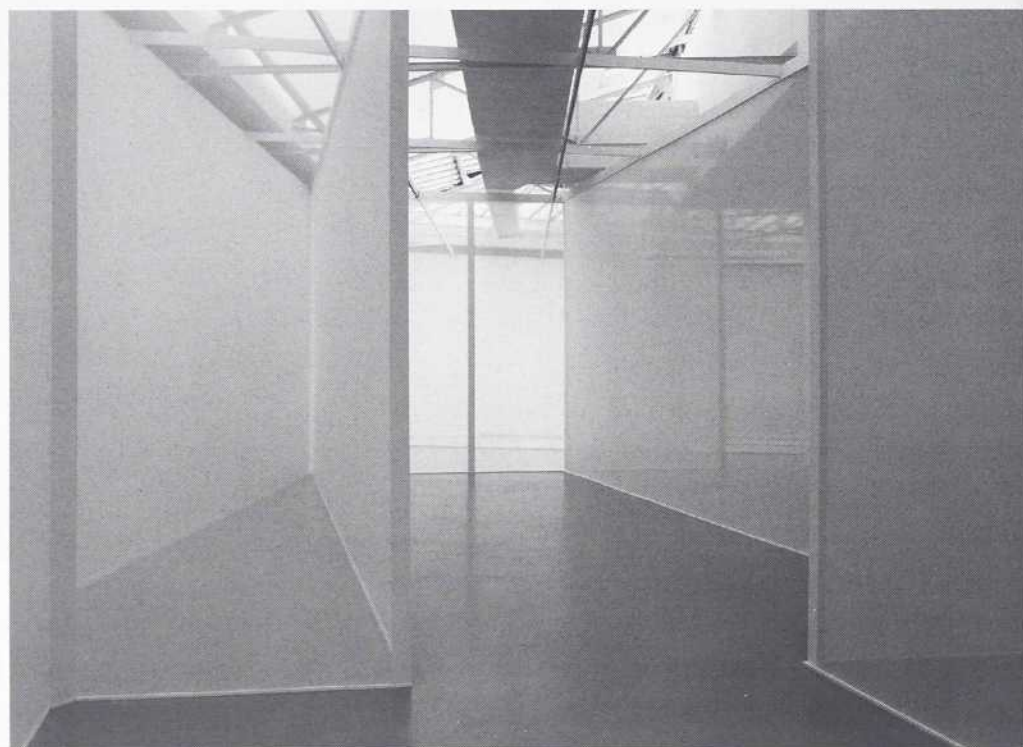
C'est pourquoi la réflexion d'Irwin est très proche de la phénoménologie, non seulement en ce qui concerne la liaison entre la vision et le corps (et donc plus ample entre l'espace et le temps), mais également dans la volonté de créer un espace commun (soi et le monde, soi et les autres). Après coup, lorsque l'on connaît le développement de son œuvre, on peut trouver déjà en germe dans ses peintures exposées une ouverture vers autrui qui s'affirmera par la suite. L'art d'Irwin n'est pas un objet et il n'est pas non plus autonome, cellule isolée, il existe dans la réalité un peu comme une proposition de jeu (c'est-à-dire sans autre résultat qu'une découverte sans volonté d'acquisition d'un savoir transmissible), comme un don dirigé vers celui qui vient. Ceci est le reflet d'une attitude positive, tellement positive d'ailleurs qu'elle finit par ne plus l'être, car elle ne semble pas fondée sur la dialecti-

que positif/négatif, mais plutôt sur son évidence quasi absolue. Ce n'est pas de la naïveté, c'est une attitude à la fois face au monde et vis-à-vis de ses propres actions.

Ainsi ses environnements ne créent pas *a priori* de sentiment d'inquiétude, de déstabilisation ou de malaise physique ou mental, sentiment pouvant naître de l'inconnu, ils sont plutôt accueillants, et cela même si le travail sur la lumière accentue des contrastes assez violents; ceux-ci ne gênent pas mentalement le visiteur. Sans doute

renvoie pas formellement l'intervention du contexte. Ceci correspond à ce qu'il a, par ailleurs, théorisé (voir ses textes traduits dans le catalogue) et intitulé « conditional art ». Cette notion est l'aboutissement actuel de sa réflexion et de son action artistique dans la réalité.

Cette manière de procéder est présente avec son intervention spécifique pour l'espace de l'Arc, néanmoins, au lieu de s'effacer, celle-ci est basée sur une mise en scène flagrante. Irwin use, ici, de l'illusion un peu comme une critique de l'il-



ROBERT IRWIN, ZIGGURAT (VUE DE L'EXPOSITION), 1994; PHOTO: (ANDRÉ MORIN)
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

est-ce cette attitude générale et son intérêt pour les phénomènes liés à la perception qui l'amènent à opérer un passage de la peinture à l'espace tridimensionnel, et non pas une poursuite des tentatives menées par les artistes des avant-gardes historiques, comme Mondrian ou Malevitch. Car leur échec (comme celui d'autres artistes) fut de conserver comme présumés les pratiques anciennes (peinture ou sculpture, voire architecture) alors qu'Irwin, d'une manière radicale, a dû changer de structure mentale afin de pouvoir élaborer ses interventions, sans poser d'emblée l'objet ou la méthode, mais le réel. Son action ne surgit pas « ex nihilo » et autonome, elle est pensée à partir de tout ce qui est déjà là. Avec certaines interventions dans l'espace public (évoquées par des plans dans l'exposition), le fait artistique n'apparaît pas, au contraire du lieu lui-même, c'est-à-dire que l'on ne diff-

lusionnisme, parce qu'il laisse toujours voir comment c'est fait; on peut y déceler une foi dans le potentiel de dépassement des conditions matérielles, afin que le visible n'entrave pas l'accès à l'invisible et à la pure visibilité. L'œuvre n'est pas la structure, mais le dispositif sensoriel, car elle n'est pas seulement une définition, une idée, elle se réalise lorsqu'elle est perçue, et seulement alors. De même qu'Irwin cherche à dégager le plus possible le visiteur des *a priori* de lecture, de manière à ce que l'expérience se fasse dans un présent intensifié, de même l'œuvre est alors actualisée.

Au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, l'environnement est né de la conjonction d'une réalité architecturale et de son expérience sensible (comme monter des marches, par exemple) puis de son interprétation en un développement de cinq installations successives; celles-ci rythment les volumes et la

luminosité, tout en créant un accord proportionnel entre l'individu et l'architecture. En se faisant l'écho parfois symétrique de l'espace existant, il le relativise (car il n'y a pas de similarité induite), et lui donne un sens tout humain.

Et si Irwin rend le réel méconnaissable et étonnant (la lumière naturelle a-t-elle une couleur?), il révèle en même temps des réflexes premiers liés au corps, à son bien-être et à l'amélioration de ce qui

est présent. C'est pourquoi son intervention dans l'espace public est si importante. En conclusion, il me semble que l'art de Robert Irwin est le reflet d'une relation au monde où la dialectique nature/culture est dépassée au profit, non pas d'une réconciliation des éléments, mais d'une dispense de la notion de conflit, par une action qui serait l'opposé du consensus.

— CATHERINE GROUT

A SESSION WITH NETTIE / SÉANCE AVEC NETTIE

une vidéo de Bruno Carrière

Tourner un document sur le travail de Donigan Cumming semble à première vue assez risqué. Car il y a le danger de tomber dans la redondance, de faire une œuvre vidéographique documentaire sur une œuvre qui emprunte déjà au documentaire. Bruno Carrière a trouvé le moyen, fort simple, de contourner cette difficulté. Il accompagne, tel un assistant ou un autre photographe, Nettie et Donigan dans une séance de pose, s'introduit dans leur espace d'intimité et de travail et joute le tout de confessions de Donigan Cumming. Il en ressort que le personnage de Nettie, décédée lors du tournage de ce deuxième volet, prend une importance insoupçonnée, devient une figure centrale, faisant apparaître du coup cette bande-vidéo (présentée en octobre à la « 4^e Biennale internationale du film sur l'art », section « Panorama du film sur l'art étranger » au Centre Georges Pompidou à Paris) et les photos de Cumming comme un témoignage respectueux et funéraire.

Dans un local exigu, au sein duquel la proximité physique des trois protagonistes est perceptible, Bruno Carrière assiste et nous fait assister aux échanges et à l'étrange symbiose qui existe entre le photographe et son modèle. Un tel choix, de faire très évidemment cohabiter les deux « voyeurs » et le modèle, âgé et nu, force encore plus l'apparente intimité que suggèrent les photos finales. Nous ne sommes plus dans l'effet, ravageur et obsédant, que produisent les œuvres de

Cumming mais dans le travail; celui-ci devenant encore plus manifeste par la présence intrusive de Carrière dont la caméra, au gré de ses propres déplacements dans l'espace réduit, bouge, flotte, erre, pointe du nez ou se débat avec les contrejours. Tous ces aléas du direct, du cinéma-vérité (ici, vidéo-

confie à la caméra. Le photographe commente ses propres travaux. Il se défend et exprime la conviction que son travail reste incompris, mal interprété. Cela réside évidemment dans le fait de présenter la nudité d'une femme âgée. Cette dénudation choque. Cette peau nue n'est plus là pour affrioler, ni séduire. Elle nous rappelle que nous vieillissons tous. Elle nous dit ce qu'il adviendra de nous. Elle va au cœur de ce que la photo se mêle d'être: un outil du temps. Temps qui passe ou temps passé, elle s'adonne ici à ses effets avilissants. Puisque nous ne pouvons voir le corps vieilli que comme avili, les images qui nous le révèlent ne peuvent être qu'impudiques.

Mais le témoignage de Cumming en est plutôt un de compassion, de reconnaissance. Le soin même qu'il prend de Nettie au cours des séances de pose, ces images qui préserveront d'une certaine façon cette femme, font de ce travail une sorte d'hommage. Du moins, de cette seule phrase où Cumming avoue le malentendu entre ses in-

Puis, à la toute fin, lorsque Cumming avoue que cet intérêt pour Nettie lui vient peut-être des univers de femmes parmi lesquelles il a toujours vécu, de la volonté de voir sa mère, morte sans avertissement, survivre ainsi au temps, par personnage interposé, tout bascule. C'est comme si, après des dénégations implicites quant à ses intentions, il avouait en toute fin qu'il avait ainsi veillé le corps de sa mère. Car c'est à cela, finalement, que semblent s'employer ces attentions à l'égard de Nettie. Ce difficile rapport à la vieillesse et à la mort, qui ne peut pas ne pas nous frapper devant ces images, ce désir et cette incapacité soit de s'y soustraire soit d'y faire face, se trouvent réinvestis, enfin confessés sur le tard. Non, Nettie n'est pas un autre de ces modèles avec, certes, une qualité de présence, un vécu, qui lui donnent cette aura spéciale face à la caméra. Oui, Nettie est vieille. Ou, mieux encore, fut vieille et nue face à la caméra comme face à la mort.

Les acteurs — il faut bien recourir à ce terme! — de Cumming accaparent l'espace couvert par l'appareil-photo comme une scène, comme le lieu où les interdits peuvent être dépassés, un périmètre où ils peuvent s'en remettre peut-être à cette image qui leur semble plus réelle qu'ils ne l'ont jamais été. Nettie se comporte bien comme si Cumming avait révélé quelque chose d'elle, quelque chose d'enfoui que seule la caméra a pu trouver en elle et mettre au jour. Comme si, de cligner subrepticement, le petit œil de la caméra avait donné à Nettie un espace de temps où vivre encore. Avait fait jaillir d'elle les marques et rides de toutes ces expériences passées. Pour Cumming, qui parle de cette qualité d'expérience et de vie (« a version of ending up that is not so bad ») que possède Nettie, qui la voit imprégnée de cette sagesse qui lui vient de cette expérience, il en va de la nudité de son modèle comme d'une mise à jour de cette histoire inscrite en sa peau. Il faut bien admettre que la présence d'une deuxième caméra dans cet antre de vieillesse trouble tout d'abord. La vidéo, souvent intrusive, donne un second degré à cette opération déjà voyeuriste. Mais elle l'anime aussi,



DONIGAN CUMMING ET NETTIE HARRIS; PHOTO: ©BRUNO CARRIÈRE.

vérité), en une séquence continue, nous semble-t-il, nous offrent ces images comme prises de vue d'un tournage, sorte de « making of », antichambre de l'œuvre à naître.

Une certaine forme d'intimité n'est toutefois pas absente de ce film. Mais, paradoxalement, elle transparaît lors du tournage des scènes où Donigan Cumming, sans Nettie, décédée depuis peu, se

tentions propres, la facilité qu'à Nettie de se donner sans fard, de s'offrir sans *persona* (au contraire, par exemple, des modèles de George Steeves), il nous est donné une preuve que cet avilissement, les accusations de manque de pudeur, de respect et de retenue qu'on a adressées à Donigan Cumming viennent davantage de nos propres interdits et de nos propres angoisses.

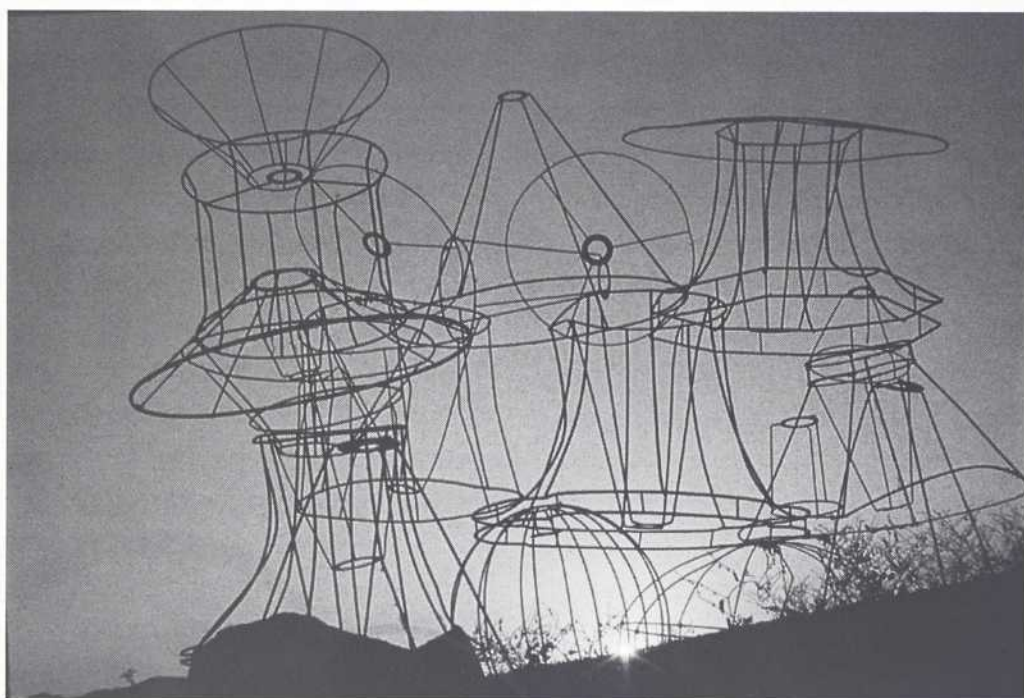
envahit un espace clos dans le secret duquel se fomentaient des images crues. Tout se passe comme si, mis à nu par ce vidéo, le travail de Cumming se présentait enfin comme déjà au deuxième degré. Fiction du temps et de sa fin, manipulation d'une nudité à un âge où d'ordinaire on la drape, ce traitement au second degré court-circuite l'effet outrancier des images, apaise les angoisses et les peurs et peut enfin révéler les photos de Cumming comme images d'une compassion respectueuse.

La vieillesse, Nettie la portait dans tous les plis de sa peau qui sont aussi les hiéroglyphes de son histoire. Donigan Cumming nous les donne à lire comme un livre dont l'énigme doit dépasser nos angoisses, nos peurs et nos résistances. Car, le niera-t-on plus longtemps, on sait très bien déchiffrer cette dernière version. C'est celle d'une histoire qui s'appelle le temps et qui s'est parachevée dans ce vidéo de Bruno Carrière.

— SYLVAIN CAMPEAU

BILL CULBERT

**F.R.A.C. Limousin «Les Coopérateurs», Limoges,
10 novembre – 11 février
Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, 15 mars – 3 juin**



BILL CULBERT, COUCHERS DE SOLEIL I, 1993, PHOTOCOULEUR, 100 X 150 CM;
PHOTO: HEYMANN, RENOULT ASSOCIÉES.

Manipulation et bricolage pourraient être les maîtres mots de l'art de Bill Culbert, à cela près que ses objets n'ont jamais l'air d'être bricolés. Ils flirtent, au contraire, avec une finition haute technologie, issue sans doute du design ordinaire qui fut le leur et de son association récurrente avec la lumière. Objets récupérés, le plus souvent à la décharge publique, déclarés ailleurs hors d'usage, ils sont ici nettoyés, détournés de leur ancienne fonctionnalité, puis réinjectés dans un autre circuit, recyclés. Ils forment avec la lumière l'une des matières premières des sculptures et les motifs des photographies. Le F.R.A.C. Limousin a choisi de confronter les

unes aux autres à travers un ensemble d'œuvres, récentes dans leur grande majorité, complétées de quelques autres, anciennes, qui témoignent de la grande cohérence de cette démarche. Loin de se réduire à des projets de sculpture, il apparaît rapidement que l'œuvre photographique est autonome et constitue un autre moyen de tourner autour de l'objet, de le montrer, qu'elle est un autre aboutissement du dessin de sculpteur.

Tourner autour de l'objet. Bill Culbert semble n'avoir fait que cela depuis l'époque où il expérimentait la peinture cubiste jusqu'à l'actuelle armature d'abat-jour. Celle-ci a pour particularité d'être complè-

tement transparente, entièrement visible, d'où que l'on se place. Absolument linéaire, elle suggère néanmoins la présence d'un volume virtuel. De plus, son ombre portée peut paraître plate, comme tracée sur un support plan, ou au contraire, creuser ce plan et signifier un volume inversé, en miroir, uniquement par l'illusion d'un faisceau de lignes convergentes, à même d'ouvrir ou de fermer un espace et semblant prolonger l'objet lui-même. Culbert en arrive ainsi à dessiner avec les objets de ses sculptures, bouclant parfaitement la boucle des propositions possibles autour de l'objet, du croquis au dessin par le biais de l'objet et de sa projection en passant par le volume. Tantôt sculpture, tantôt photographié, il est envisagé sous toutes ses faces, ombre comprise. Le dispositif, comme toujours très simple, est aisément discernable, souvent laissé visible. La disposition d'un objet (son positionnement comme sa faculté à servir un projet), une source de lumière orientée de façon adéquate, suffisent à la manipulation. La sophistication de ces œuvres réside bien là, dans leur simplicité avouée ainsi que dans la qualité d'association des objets et des matières.

La lumière est presque toujours au rendez-vous avec le travail de Culbert qui se montre attentif au moindre de ses effets, à chacune de ses variations. Artificielle, elle provient d'une ampoule, d'un néon, est blanche, les nuances du blanc variant d'une œuvre à l'autre. Elle pointe l'objet ou l'environne. Elle donne à la matière une densité nouvelle, rend les plastiques les plus opaques immatériels et confirme cependant leur présence par la légère odeur qu'ils dégagent en chauffant à son contact. Naturelle, la lumière projette l'ombre fourbe de verres à vin, procure un flamboyant décor quasi artificiel. Ainsi, dans les photographies de 1992, de magnifiques soleils couchants servent de fond à des assemblages de squelettes d'abat-jour, de lanternes ou à des bouteilles transformées en lampes, tous objets destinés à produire de la lumière mais désactivés pour l'heure. La lumière naturelle se substitue alors à l'énergie électrique, rend au filament d'une ampoule éteinte son incandescence,

figure à la base d'un abat-jour improbable l'éclairage d'une pseudo-lampe.

Ce rapport de lumière et d'ombre, d'opacité et de transparence, devait logiquement conduire Culbert à la camera obscura, ce fut le cas en 1970 avec *Celeste*, et à la photographie. Noir et blanc ou couleur, elle ne s'éloigne jamais du propos tenu par la sculpture mais permet de plus sa mise à plat, *Bonbonnes avec abat-jour (deux côtés)* de 1991 étant le cas extrême. Les photos fixent des jeux de lumière dont les objets sont les acteurs, des constructions édifiées spécialement pour la prise de vue et sans autre existence. L'image, comme la sculpture, est issue de la rencontre d'éléments hétéroclites, combinés et détournés de leur destination initiale selon un écart plus ou moins large, depuis les phares d'une deux-chevaux transformés en lampadaires jusqu'au sceau ou à la brique devenus respectivement pied de lampe et jumelles stéréoscopiques. L'objet perd sa réalité usuelle au profit d'une nécessité nouvelle qui répond à d'autres critères.

Les grandes photographies de couchers de soleil, tous plus beaux les uns que les autres, réfèrent aux clichés des posters auxquels elles ont aussi emprunté leur format. À la différence des photographies noir et blanc de grandes dimensions, elles sont rectangulaires et encadrées, c'est-à-dire signalées comme images à regarder. Aucune profondeur de champ ne permet au regard de s'enfoncer dans le paysage. L'ensemble de la composition est comme collé à la surface. Comme pour les sculptures, tout est là, immédiatement là. Elles témoignent du même désir de beauté parfaite, exacte. Ici comme ailleurs, l'artiste frôle le « trop beau », d'aucuns diraient le « too much », et son souci l'entraîne à l'extrême limite d'une esthétique kitsch de bazar. Or, jamais, dans ce qui est donné à voir, il n'y a de dérapage.

Bill Culbert aime les choses et les objets. Il tire partie des unes et des autres, transformant ceux-ci selon des artifices qu'eux-mêmes, souvent, semblent susciter : formes à empiler, à emplir, à poser ou à dresser, à projeter, etc. Beaucoup d'entre eux apparaissent comme des outils visuels. L'abat-jour, la lu-

mière, l'ampoule, l'ombre, ramènent à la vision. Cependant, s'ils sont « éclairants », ils ne nourrissent aucun propos théorique, montrent mais ne démontrent pas. L'œuvre n'intègre aucune dimension critique qui la questionnerait et nous interrogerait en retour. Les matériaux retenus perdent, en changeant de champ, les connotations qui pourraient être les leurs. Dès lors, pas plus que ses composantes, l'œuvre ne constitue un quelconque reflet social ou historique d'une réalité mise à distance et jugée,

que ce soit de façon explicite ou implicite. L'œuvre ne résulte pas d'un regard extérieur. Elle s'inscrit, au contraire, dans la continuité d'un processus de mutation ininterrompu, auquel elle participe pleinement. Bill Culbert, en renouvelant l'usage des objets qu'il choisit, va à l'encontre de leur déperissement. Il leur assure ainsi, paradoxalement, une pérennité garante de la quiétude de l'œuvre.

— CATHERINE FAYET

MARK TANSEY

Musée des beaux-arts de Montréal, 15 septembre – 27 novembre

Récemment, le Musée des beaux-arts de Montréal nous invitait à parcourir vingt ans de carrière de l'artiste américain Mark Tansey. Vingt-cinq toiles de grand format déployaient par autant de moyens différents un espace de réflexion sur les conventions picturales de la représentation. L'œuvre de Tansey, telle qu'on la connaît (le MBAM présentait une modeste exposition de l'artiste en 1990), se distingue par sa complexe et laborieuse mise en images de sens. Organisée par le Los Angeles County Museum of Art, cette rétrospective se visitait comme une prodigieuse mise en scène de calembours visuels.

Invité à la section « Aperto » de la Biennale de Venise (1986), à la Documenta de Kassel (1987), à l'exposition collective « The Charade of Mastery: Deciphering Modernism in Contemporary Art » au Whitney Museum of American Art (1990), et ayant fait l'objet de nombreuses expositions particulières depuis 1982, aux États-Unis comme à l'étranger, Tansey jouit d'une solide réputation. Un tel trajet – exemplaire pour qui cherche à faire œuvre sur la scène internationale – s'accompagne nécessairement d'une fortune critique considérable. D'autant plus que dans le cas particulier de cet artiste, dont la source d'inspiration première est l'histoire de l'art et la littérature théorique du projet moderniste et de ses formes subséquentes de *post-ismes*, il est pour ainsi dire inévi-

table que le critique, le théoricien ou l'historien de l'art moderne ne se sente pas directement interpellé. Tansey s'évertue à désarticuler et à mettre en abyme les fondations mêmes de leurs champs de connaissance.

Truffées de références plus ou moins subtiles et ironiques aux grandes lignes de l'histoire de l'art (notamment celle de l'École de New York avec, entre autres, *A Short History of Modernist Painting*, de 1979-1980 et de 1984, *Triumph of the New York School* et *Myth of Depth*) telles qu'appriées dans les salles de cours, les peintures de Tansey se jouent du savoir discursif de l'art et de son histoire. Il y est question non pas tant de la pratique que du principe de l'art, de sa définition. Suivant une optique typiquement duchampienne, Tansey illustre les enjeux théoriques du modernisme, de l'Action Painting à l'Op Art, en passant par la planéité de la surface et autres recommandations formalistes. Devant ces peintures érudites, où figurent aussi les auteurs des théories auxquelles elles renvoient – Baudrillard, de Man, Derrida, etc. – le critique, comme s'il eut été un mécène honoré, voit miroiter sa propre image à travers une représentation littérale (pour ne pas dire littéraire) du phénomène de la représentation.

Que dire d'une œuvre qui rivalise avec le discours critique dans l'exercice de la déconstruction tout en reconnaissant, à la manière des

portraits de commandes, le pouvoir des sujets représentés ? Suivant l'évolution de la pratique des arts visuels depuis la fin du XIX^e siècle, le critique a dû renoncer à faire le pont entre la représentation et la réalité – d'abord figurative, puis abstraite et conceptuelle – qui l'animait. Aujourd'hui prévaut l'idée large que l'acte de représenter constitue en soi une réalité, où constructions et compositions résistent à toute référence qui n'est pas celle de l'œuvre elle-même. Mais avec le système de Tansey, le critique se

ries et de métaphores savantes de différentes théories de la représentation, incluant les phénomènes de transformation et de perception.

Après s'être adonné au jeu de décryptage de la Marianne du tableau patriotique de Delacroix, dissimulée dans l'image inversée d'un arbre réfléchi à la surface d'une piscine (*Conversation*, 1986) ou alors, de Baudrillard, Barthes et Derrida déguisés en soldats de la déconstruction et du poststructuralisme, posant comme les *Baigneuses* de Cézanne et inconscients de leur



MARK TANSEY, THE ENUNCIATION, 1992, HUILE SUR TOILE, 213,4 X 162,6 CM;
PHOTO: MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

trouve contraint à modifier à nouveau son registre de réflexion. L'artiste réintroduit, comme d'autres, la notion du sujet (d'une réalité peinte, représentée) et remanie, à la différence d'autres, celle de la représentation. Chez lui, la représentation n'est plus une fonction, mais ni plus ni moins le sujet de l'œuvre. Rappelant le grand genre de la peinture d'histoire, elle se formule à travers une suite d'allégo-

prolongement féminin réfléchi dans un plan d'eau (*Mont Sainte-Victoire*, 1987), le critique ne peut que reconnaître la conscience aiguë qu'a l'artiste de la valeur de la représentation... (Tansey serait-il un cas type du syndrome de la sur-scolarisation des artistes?)

S'il est vrai que les peintures de Tansey se réclament du cercle des initiés et qu'elles véhiculent des concepts ambitieux, tel le « pont »

de Descartes qui unifierait toutes les sphères de la connaissance (*Bridge over the Cartesian Gap*, 1990) ou héroïques, tel le mythe de Rose Sé-lavy, l'alter ego de Duchamp (*The Enunciation*, 1992), elles ne sont ni sérieuses ni ostentatoires. D'un tableau à l'autre, la représentation de la rigueur intellectuelle est désamorcée par d'évidentes mises en abyme faussement prétentieuses (par exemple, la série d'œuvres relatant les dogmes et divergences des critiques Greenberg et Rosenberg) ou par des situations visiblement anachroniques respirant l'humour et l'ironie. Postmoderne au sens le plus courant du terme, Tansy puise çà et là dans le bassin de la culture officielle pour faire cohabiter sur une même surface temps ancestraux et modernes, comme, par exemple, dans *Triumph over Mastery* (1986), où un jeune garçon de ce siècle s'amuse, bâton en main, à la manière d'un conquérant, sur les vestiges d'une cité antique. Mais enfin, la leçon apprise, les codes déchiffrés, que reste-il pour le plaisir

de l'esprit et de la réflexion? De même que tout jeu joué à outrance, l'assimilation de ce corpus d'œuvres a comme effet de produire un profond sentiment de saturation.

Étonnamment, cependant – et fort heureusement – à travers cet imbroglio de calembours transparents un plaisir réel de la matière, mais aussi du dessin. Ces univers marqués de frottages et de grattages à la Max Ernst, ou alors de la sinuosité des traces d'un pinceau créant, par endroits, d'immenses surfaces aux textures veloutées sont tous peuplés de figures réalistes peintes et dessinées avec une libre assurance. Voilà peut-être un mode aisé pour un artiste formé durant les années soixante-dix, à l'heure de l'abstraction et de la proscription du réalisme, de réintroduire une certaine forme de dessin classique sans craindre le rejet d'une critique (flattée?) qu'il déjoue... sur son propre terrain.

– JENNIFER COUËLLE

ALAIN PAIEMENT

Musée d'art contemporain de Montréal, 15 octobre – 4 décembre

Depuis quelques années déjà, les œuvres d'Alain Paiement nous présentent un regard organisé par des systèmes d'interprétation du visible fondés le plus souvent sur l'inversion et la mise en forme tridimensionnelle de la perspective photographique. Procédé à la fois mitoyen et disjonctif emprunté à la cartographie et à la modélisation numérique, le mapping permet de reporter une surface sur un volume composé de polygones pour l'en recouvrir ou, inversement, de déduire un plan à partir de ce volume à la manière des projections de Mercator.

De la série des *Amphithéâtres* (1986-1989) à *Bourse de Paris* et *Bourse de New York* (1993-1994) en passant par *Dead on Time* (1990-1991), l'artiste travaille les dispositifs de représentation de la réalité et les rapports qu'ils entretiennent avec nos outils de projection à partir de figures géométriques simples (sphère, hémisphère, cube, planis-

phère, spirale et conchoïde). Ceux-ci sont ainsi toujours liés aux moyens techniques et cognitifs par lesquels nous construisons nos relations à l'espace et à sa transposition.

Ainsi la spirale de *Waterdamp-structuren* (1985), l'installation in situ de *Beyond Polders* (1987), les extrusions des *Bourses* et des *Amphithéâtres* ainsi que les intrusions des *Chantiers* (1991-1992), présentent cette cohérence conceptuelle de l'artiste qui porte son œuvre à travers ses discontinuités stylistiques. L'architecture y joue le rôle de disjoncteur logique permettant d'articuler un aller-retour topologique allant du plan au lieu par la contorsion paradoxale des notions d'intérieur/extérieur, de surface et de volume, d'objet et de site.

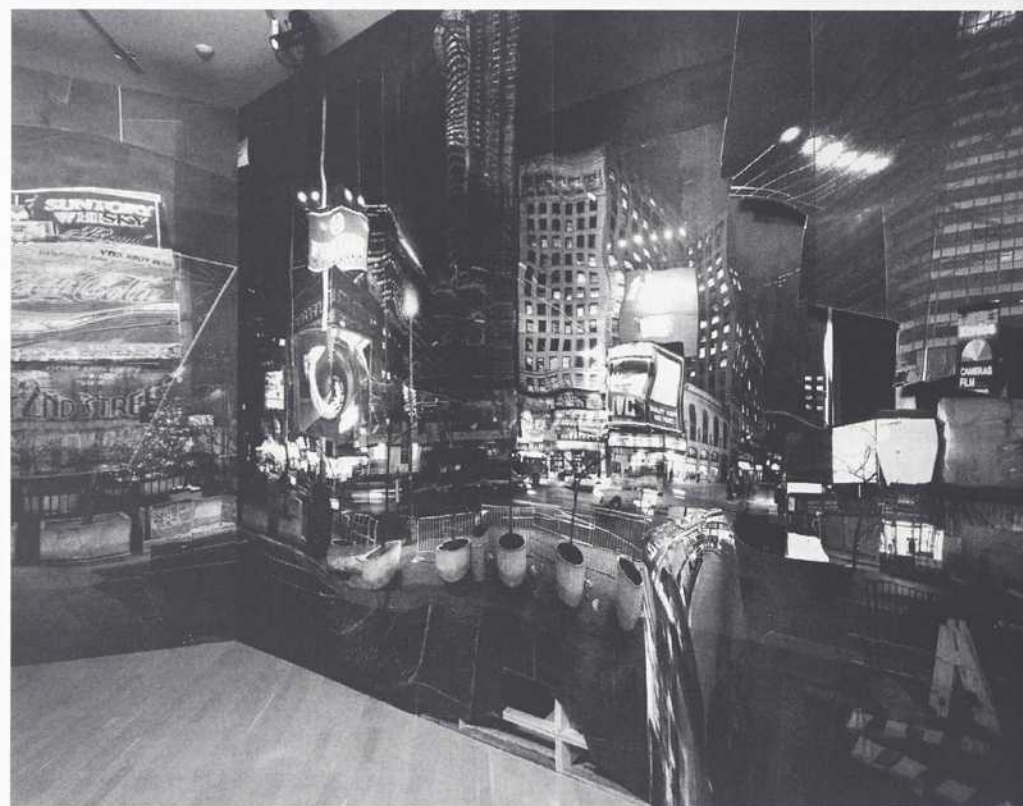
Par *Sometimes Square*, le regard habituellement sobre de l'artiste plonge dans l'ébriété foisonnante du visible à travers l'exploitation de la surenchère bariolée du *Time Square* travaillé de manière propre

à certaines techniques médiatiques du traitement de l'image. Les multiples prises de vue photographiques du carré newyorkais capté en sphère visuelle sont numérisées puis rabattues à l'orthogonale afin d'en redresser la perspective pour mieux la torturer à nouveau. Étirant ses points de fuite, l'artiste impose des déformations spatiales rappelant certaines expériences scénographiques expressionnistes du début du siècle.

Le produit de ces manipulations est imprimé par bandes suivant un procédé couleur au laser utilisé en publicité puis monté sur une structure de bois évoquant à la fois les idées de chantier de construction,

tant que tissu informatique que lieu à proprement parler.

La ville devient donc ici la métaphore d'un réseau qui se présente à nous par sa face plane. Elle se pose comme espace d'intensités où les informations sont véhiculées suivant le modèle du *network*, de l'écran de télévision ou de l'affiche publicitaire: une sorte d'inter-façade plutôt qu'un site. Non-lieu où les dé(sin)formations peuvent être manipulées en temps réel: où le sens est mis dessus-dessous tant par la défiguration de l'espace géométrique traditionnel (effets infographiques de pixelisation, de torsion et de bougé en spirale, etc.) que par le bricolage de jeux de mots qui con-



ALAIN PAIEMENT, SOMETIMES SQUARE (DÉTAIL), 1994, INSTALLATION; PHOTO: DENIS FARLEY.

de décor de théâtre et de structure de panneau-réclame. L'ensemble est disposé comme un couloir se terminant en cul de sac et dans lequel des gratte-ciel photographiques tridimensionnels s'estompent graduellement en un dégradé de perspective ayant un maximum de relief à l'entrée vers un maximum de planéité au fond: procédé qui évoque la déréalisation médiatique progressive de l'espace urbain. Paiement choisit de nous présenter cette perte de réalité en projection et mise à plat (pixels sur un plan cartésien bitmap à deux axes). La frontalité des façades du square connote cette ubiquité a-topique de la cité post-conurbaine et postmoderne qui se définirait désormais davantage en

sistent le plus souvent en des permutations de caractères typographiques par rotation, coupe, copie et déplacement. Le panneau publicitaire des photocopieurs *Mita* y indique la marque fictive de *Time*, l'enseigne d'un restaurant de la chaîne *Howard Johnson* s'affuble du nom *How Hard my Son* ou le slogan de *Panasonic: Slightly Ahead of Our Time* est déformé en *Paranoiac Just Lately Ahead of Our Time*. Ces calembours visuels et verbaux découlent de cette malléabilité potentielle de l'information propre aux médiums numériques et électroniques. Esprit de *cut and paste* culturel né du *clip* vidéographique, il occupe un espace où le logique se réfléchit sans cesse dans le lu-

dique et l'humoristique présentant ainsi sa parenté provocatrice au jeu de mots duchampien.

Héritières d'une tradition conceptuelle, les œuvres de Paiement révèlent une ironie auto-référentielle qui déborde l'usage critique des moyens techniques et formels de la représentation. Le projet esthétique y absorbe le jeu iconoclaste et le discours politique tout à la fois. Cette disposition témoigne d'une prédilection pour l'ambigu. L'installation procède en effet d'une double attitude de fascination et de retrait quant au positionnement des médiums électroniques face à l'art actuel. D'une part, elle substitue la démesure à l'économie formelle au profit d'une plus grande liberté d'interprétation du médium et, de l'autre, opère une critique de la communication.

C'est pourquoi, à l'inverse d'une pratique artistique à message, le véhicule d'information est retourné sur lui-même afin de rendre la communication moins transparente, plus bruyante voire cacophonique, ce qui souligne le procédé, son origine et certaines de ses limites. Cette installation comporte de plus une dimension éphémère de par sa nature de projet et rupture stylistique autant que par un usage de matériaux dont la pérennité n'est pas celle de la photographie traditionnelle.

Les effets de découpage, de quadrillage et de bariolage rendent encore plus sensible cette dimension temporelle déjà présente dans *Dead on Time*; sorte de *non-finito* ou *work in progress*. Cette idée de changement culturel rapide et accéléré est rendue explicite par les couleurs criardes et l'irrégularité chromatique des impressions au laser. Celles-ci « embaument » un présent en transformation rendu encore plus fugitif par ce caractère médiatique qui le constitue. Comme le photographique, elles témoignent du transitoire et du square comme lieu de passage. Car en tant que procédé-caméléon, le numérique appelle la mouvance, l'entre-deux, la réappropriation et ouvre un espace où les signes perdent la tête.

Par leur nature informatique, les médiums numériques court-circuitent une éventuelle quête de spécificité faisant s'interpénétrer temps, espace, forme (tentant du

même coup d'accomplir le fantasme de transformer l'homme en une sorte de demiurge techno-scientifique capable d'atomiser la totalité de ce qui existe afin de pouvoir la recomposer librement).

Cette perte n'a cependant pas celle de l'auto-référence pour corollaire. Propriété intrinsèque à l'œuvre d'art, l'auto-référence trouve plutôt son mouvement excellent dans ce va-et-vient incessant entre

les diverses expériences limites que procure chacune d'elles prise séparément dans son essence.

Méta-architecture partant d'un principe d'une rigueur quasi scientifique pour alléguer progressivement l'aléatoire, *Sometimes Square*, à rebours des *Boogie-Woogies* de Mondrian, retourne (au cube) la base du *bitplane* urbain.

— ÉRIC RAYMOND

SYLVIA SAFDIE

460, rue Sainte-Catherine Est, Espace 728, Montréal
19 novembre – 10 décembre



SYLVIA SAFDIE, KEVER, 1994, PIERRE, VERRE, ACIER, PLÂTRE, 201 X 60 X 61 CM,
PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY.

Dans les installations de Sylvia Safdie, le thème de la marche matérialise autant le processus créateur que le mouvement du spectateur. Dès 1990, des alignements de pierres ressemblant à des pieds étaient titrés *Derech* – la voie, en hébreu – et *Ikvot* – traces de pas – (voir *Parachute*, n° 62, 1991). Cette ouverture d'un chemin annonçait

la diversification des travaux récents. Or, Safdie collectionne divers objets naturels, qu'elle fait souvent mouler ou couler en bronze. L'exposition de cette année livre à la fois l'inventaire, le mode d'emploi et la poésie d'une telle collection. La conservatrice Joyce Yahouda, en complicité avec l'artiste, a réalisé une imposante présenta-

tion de près de trente œuvres, dans une vision cohérente et un parcours remarquable.

La salle d'accueil agit comme entrée en matière. Au sol, la sculpture *Rosh/Even* (Tête/Pierre) allie l'objet naturel trouvé et son reflet usiné: une grosse pierre se décale d'une bande d'acier moulée selon son contour. Safdie donne ainsi l'art poétique d'un dialogue entre matière brute et matériau travaillé, entre fragments de nature et produits de l'industrie, entre la force de la présence et la forme du reflet. Dans les dessins *Ever* (membre) et *Ikvot*, le geste et la marche relèvent du même organisme, suscitant la main qui prend ou qui dessine, le pas de la promenade ou celui de la contemplation. Il ne s'agit pas de représenter des fragments de corps, mais de produire un mouvement.

Dans la deuxième salle, des cylindres portent des boîtes d'acier de hauteurs diverses. Leur composition architecturale irrégulière évoque un jardin de sculptures ou un cimetière d'Europe centrale. Chaque pièce porte le titre de *Sefer* (livre), ce qui incite à considérer l'ensemble comme une bibliothèque. Dans quelques boîtiers vitrés figure un livre ouvert, inaccessible, voire illisible. La texture même du papier se donne au regard, par sa rugosité et ses incrustations végétales.

Sur les pages et les tablettes, Safdie propose une étonnante variété d'objets constituant sa collection de trouvailles, son répertoire de formes, son dictionnaire matériel: racines, graines, écorces, pierres, fossiles, objets usinés. Par exemple, *Sefer No. 19* pose en face à face une demi-grenade en bronze et une boule de verre dépoli: le reflet de la boule sur la vitre verticale englobe l'image de la demi-grenade, redonnant au fruit tranché son unité perdue. Les dispositifs de Safdie guident la perception avant toute conceptualisation. Si on peut en développer les dimensions philosophiques, métaphysiques, symboliques, voire scientifiques, ils visent d'abord à *donner à voir*, puisque le spectateur est amené à un travail d'observation qui précède toute interprétation.

Ces œuvres obligent à l'expérimentation. Chaque pièce paraît unique mais diffère substantielle-

ment des autres par le procédé (reflet, répétition, écho) et l'effet (enveloppement, superposition, apparition, inclusion, confrontation). À l'aide des simples moyens de la matière se créent une sensation de profondeur, une perception de la forme virtuelle, une traversée des apparences. Sans produire aucune illusion quant à un au-delà de la matière, cet art effectue au contraire une analyse de l'apparence, un découpage de ses niveaux: à l'étagement des supports (tablettes, parois, pages) correspond l'étagement des reflets et des traces. Ces observations suscitent enfin une réorganisation de la hiérarchie des perceptions: un fruit séché, ses reflets, ses ombres ainsi que sa forme dessinée possèdent la même force d'existence.

Sur les trois grands dessins de la série *Notes from My Journal*, on retrouve des esquisses de la tête-pierre et des traces de pas. Si l'artiste écrit peu dans ses « livres », elle ne s'en prive pas sur ces imposantes pages. Là est son atelier. À l'instar des reflets matériels, les mots s'y font écho: « memory / memorial / remember / in between the words / in between the thoughts / forming spaces / remembering places ». Ainsi le langage ne domine pas l'expérimentation, mais s'y soumet comme toute autre matière. Comme les « livres » ouvrent le lieu de l'expérience, l'œuvre produit une mémoire du présent. L'objet ne se reflète pas. C'est le reflet qui s'objective. Le motif s'est éjecté des pages pour se matérialiser sur le verre ou le métal: trouvé ou usiné, moulé ou modifié, il devient un objet créé, un objet neuf.

Après l'étape préliminaire de ces procédures d'apparition, dans la troisième salle, vaste et sombre, le spectateur est incité à une marche circulaire autour de trois puits métalliques sur lesquels il faut se pencher pour observer les reflets et les métamorphoses des pierres qui y sont placées. Fidèles à l'utilisation des matériaux que fait Joseph Beuys, les trois puits de Safdie agissent comme des accumulateurs d'énergie. Tout près, dans *Assaf* (verbe qui signifie ramasser), une multitude d'objets (pierres, formes de verre, de bronze, etc.) trace un sentier rectiligne qui se dirige vers une grande plaque d'acier appuyée contre le

mur, et dont le repli supérieur porte une surface miroitante. La marche de la matière se bute à l'opacité du métal. L'effet est paradoxalement celui d'un recul dans le temps. Les matières existent *avant leur apparition* dans le miroir, avant la production de leur image. Dans sa marche vers le reflet, la multiplicité des êtres impose son existence sans sens, sans interprétation, sans écho. Le jardin de pierres est en marche, telle est l'affirmation géologique de l'artiste.

Dans la dernière salle, *Nahar* (rivière) se construit de plateaux rectangulaires séparés par des panneaux de verre. L'accumulation de petits objets (pierres, fossiles, pièces de verre...) se prolonge, grâce à la magie du reflet, sur le second plateau et l'emplit virtuellement. L'autre panneau donne à voir un troisième plateau, purement virtuel, qui dédouble l'étendue pierreuse. Nul besoin du titre pour imaginer une plage de galets, un aquarium vide ou un champ de pierres. Nul besoin d'eau non plus. Ce sont les pierres qui coulent, par prolifération des reflets, par mutations de niveaux, par accroissement de l'espace. Une ligne de cailloux se dirige vers la vitre et paraît passer de l'autre côté. Succédant à *Assaf*, qui évoque l'action de ramasser, de collectionner, et qui constitue une étape de concentration des forces, la marche de la matière poursuit son mouvement inexorable.

Redistribuant les reflets, *Kever* (tombeau) réalise une synthèse de la poétique matérielle de Sylvia Safdie. Au bout d'une plateforme basse, deux pierres posées l'une sur l'autre évoquent un homoncule. Derrière un panneau transparent, deux formes de verre dépoli paraissent deux pieds grossiers qui, dans le reflet, appartiennent au petit personnage. Un second panneau de verre et une plaque d'acier augmentent les jeux de reflets. Déplaçant son titre, l'œuvre affirme la matérialité de la vie, les possibilités de la matière. Si on aborde le dispositif à rebours, le personnage disparaît, perd pied, les pierres ne sont que pierres. Si on se déplace, l'être se reforme, composé par une holographie naturelle.

Au coin de la pièce, *Lehav* (flamme) accomplit une opération alchimique. Par un dispositif im-

pliant lumière, verre et eau, Safdie crée un reflet de flamme. Cette lumière déplacée, sublimée mais concrète, agit comme le terme du voyage, comme une force qui préside aux expériences effectuées, qui en signale la nature à la fois concrète et immatérielle. De la contemplation de ces œuvres se dégage une éthique: « Comprendre cette chance: le sol sur lequel tu te

tiens ne peut pas être plus grand que ce qu'en couvrent tes deux pieds » (Franz Kafka, *Méditations*). Cet art simple et grave propose une expérimentation du mythe de la traversée de la matière, une perception du réel comme dialectique des reflets et une sensation intense de cette chance: la concentration de l'espace sous le pas.

— ANDRÉ LAMARRE

ROBER RACINE

Galerie René Blouin, Montréal, 10 décembre - 28 janvier

Rober Racine est reconnu pour ses projets plus « irréalisables », gigantesques et obsessifs les uns que les autres. Mais c'est certainement son travail autour du dictionnaire qui génère le plus de qualificatifs de la sorte: c'est que Racine a entrepris de réaliser, il y a quinze ans, son *Parc de la langue française*, où le promeneur pourrait déambuler à travers tous les mots et les définitions du dictionnaire, littéralement plantés au sol, tel un jardin de mots. À partir de cette idée, qui devrait s'actualiser bientôt à Lyon, en France, Racine a conçu deux projets qui s'articulent comme des pans privés de ce *Parc*: il s'agit du *Terrain du dictionnaire A/Z* et des *Pages-Miroirs*, lesquels prirent respectivement deux et quatorze ans à exécuter.

Alors que le *Terrain* était constitué de tous les mots du dictionnaire découpés et installés sagement dans un ordre rappelant celui de leur « entrepôt » d'origine, les *Pages-Miroirs* ont été créées à partir des retailles trouées des pages, lots vacants de définitions libérées de leurs expressions, puis collées sur un miroir dans lequel le spectateur peut mirer son propre visage à la place des mots manquants. Racine est intervenu de diverses façons en soulignant, découpant, dorant les mots et relevant ainsi comment le dictionnaire, ouvrage neutre par excellence, pouvait engendrer de son propre système, de son propre code, une œuvre littéraire, musicale et visuelle. Si on parle de travail compulsif, de démesure et de labeur dans l'œu-

vre de Rober Racine, c'est vraiment dans ces *Pages-Miroirs* que ces qualités se manifestent le plus singulièrement.

La Galerie René Blouin nous présentait donc le dernier travail de Rober Racine sur ses *Pages-Miroirs*. Je dis dernier travail, parce que Racine, appelé vers une carrière d'écrivain, essaie d'évacuer depuis plusieurs années son travail d'artiste visuel. Non pas qu'il veut renier cette partie de lui-même, mais il souhaite ardemment passer vers un espace d'« exposition » plus immatériel, où la survie de l'œuvre n'est pas remise en question par le champ de démonstration (idéal) qu'est le musée, voué à un espace restreint et temporaire. C'est qu'en fait, Racine est déchiré, et il n'est sûrement pas le seul, par le sort qui est réservé à ses installations, c'est-à-dire leur inévitable démantèlement, qui finit souvent par être définitif. De par la nature de ses œuvres antérieures, on est à même de comprendre que le processus de longue haleine requis pour leur élaboration y est pour quelque chose.

Les œuvres de Racine, laissées sans nom, fonctionnent comme les « résonances graphiques » des *Pages-Miroirs*. Il expose une douzaine de ces nouvelles *Pages* avec lesquelles il propose au spectateur un regard neuf sur son travail des *Pages-Miroirs* achevé l'an dernier: il a donc recopié toutes les interventions effectuées, respectant leur ordre donné sur chacune des pages choisies, tel un travail de décalque. Mise à part une présence matérielle très forte, ces *Pages* rappel-

lent à quel point la notion de copie a été jusqu'à maintenant au centre du processus productif chez Racine. Rappelons à cet effet tout le travail de copie qu'il s'était imposé pour sa performance musicale des *Vexations* de Satie où Racine avait tapissé la salle d'autant de partitions qu'elle devait être jouée, c'est-à-dire huit cent quarante fois, ou encore le travail de recopie des romans de Flaubert à la main.

logie et évoque par ce rapprochement les similitudes entre ces deux éléments de différente nature. L'apparition de cette écorce établit une nouvelle dynamique entre ces *Pages* et leur œuvre-source: elle pointe du doigt un nouveau référent pour cette écriture énigmatique et la détache ainsi de son support originel dont deux exemples sont présentés. L'écorce et les deux *Pages-miroirs* présentes se livrent bataille pour

un travail d'exécutant présent à travers la référence consentie au texte et l'endurance requise par le processus. C'est dans la négociation

de ces deux aspects que l'œuvre de Racine acquiert toute la force dont elle est investie.

— JOSÉE VINETTE

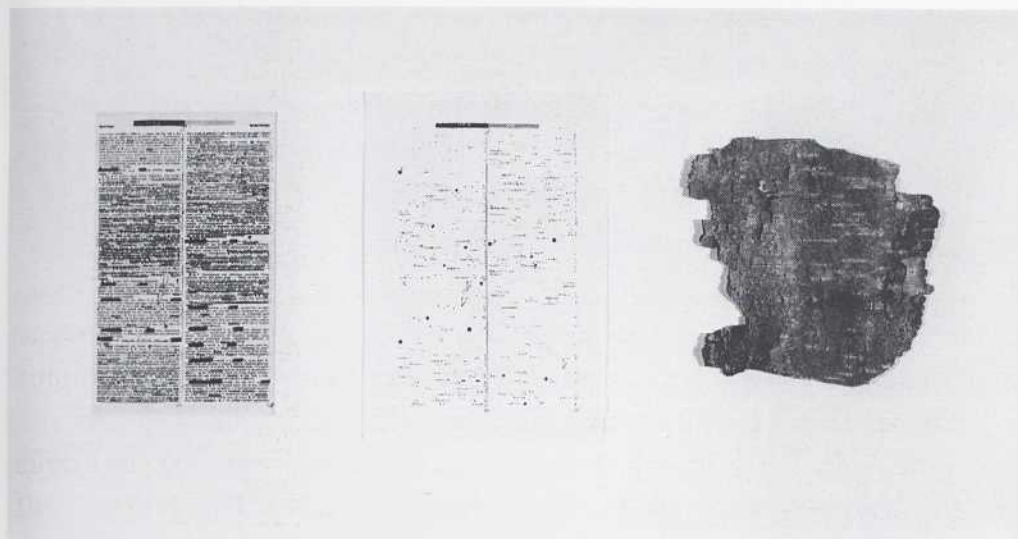
GILBERT BOYER

Édifice Belgo, Espace 502, Montréal, 11 janvier - 11 février

Dans la lignée des « Pensées invisibles », travail en galerie présenté au Collège Glendon (Ontario) en 1993, Boyer expose une installation de quatre éléments sculpturaux — plaques de verres rectangulaires ou circulaires sur le rebord desquelles sont gravées des paroles à saveur poétique. Boyer réintègre trois pièces déjà présentées, ajoute des modules inédits et habille l'ensemble d'une trame sonore dont les plages reprennent des sons familiers et nomades (souffle du vent, chant du coq, avion, train) ou des extraits de conversations personnelles prises dans la coulée du quotidien.

La pratique de Boyer s'était auparavant énoncée en fonction d'espaces publics, dans un jeu autour de la commémoration. Tout en mi-

travail transgresse le genre en renversant les motivations habituelles derrière la volonté de rendre publique la mémoire vivante. Car la production de Boyer évince de la commémoration la question du nom propre et joue à se faire oublier visuellement au profit d'un effet de surprise sur le spectateur. Témoin a-historique d'événements éphémères par inscription de phrases aptes à susciter, dans leur ouverture sémantique, l'imaginaire *individuel*, cette modalité particulière de l'acte commémoratif brouille les catégories du public et du privé, inscrivant le privé dans le public par l'activation de souvenirs propices à faire résonner la mémoire que chacun attache aux lieux de passage. Boyer pérennise par la gravure sur marbre des dires pas-



ROBERT RACINE, SANS TITRE, 1994, PAPIER, GRAPHITE, ENCRE, DORURE, PAPIER MYLAR, ÉCORCE DE BOULEAU, 41,5 X 80 CM; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE RENÉ BLOUIN.

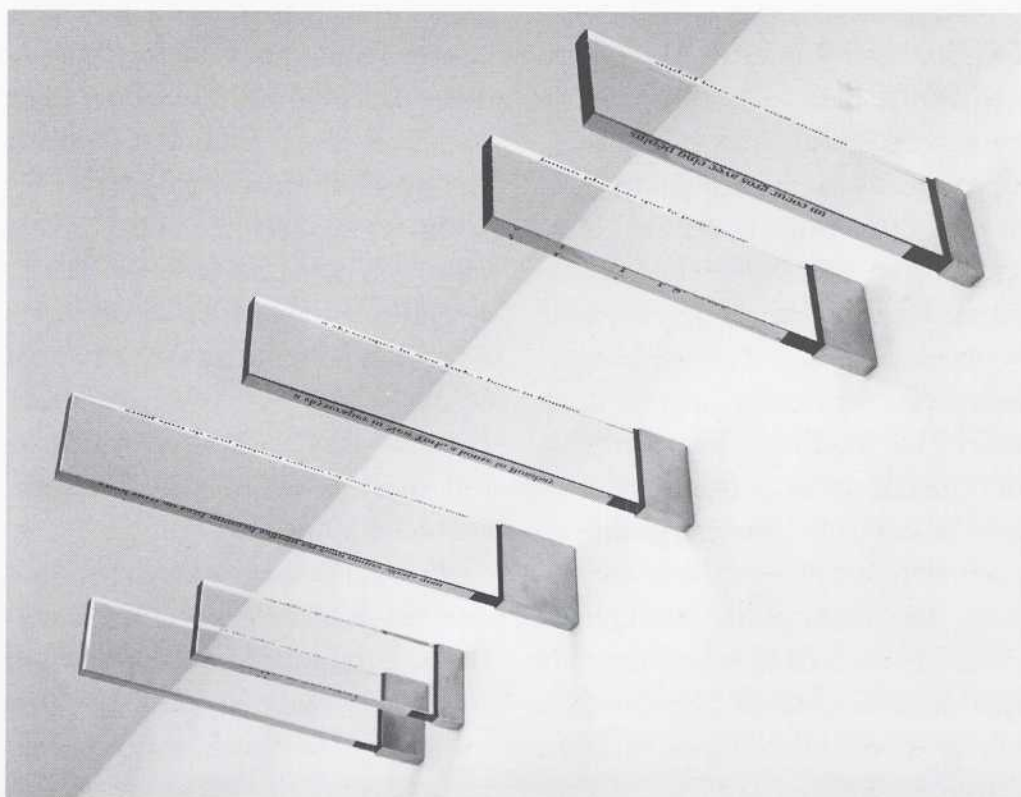
Cette nouvelle production offre, dans un effet miroir, un renversement des propositions qui entouraient son travail autour du dictionnaire: alors que Racine mettait en scène l'écriture comme objet, comme image, ici l'image est installée comme écriture. De la même façon que Racine s'imposait une épreuve tout au long de la création des *Pages-Miroirs*, il se soumet maintenant à cette épreuve se rapportant au manuscrit. Texte et labeur, les deux faces de l'épreuve chez Racine, présentent encore une fois leurs rapports grammaticaux et artistiques indissociables.

S'apparentant au processus de l'écriture, les interventions de Racine n'invoquent pas le signifiant lui-même, mais plutôt une reproduction qui l'imiterait. Dans sa matérialité, cette écriture nouvelle nous apparaît comme l'écho d'une calligraphie ancienne, comme le souvenir d'un travail antique, peut-être aussi vieux que le monde. Ce sont de multiples traces et notes qui respectent le format d'un texte, qui semblent être un texte mais qui n'en sont qu'un écho. Juxtaposant une écorce de bouleau à une page, Racine nous souffle cette ana-

légie et évoque par ce rapprochement les similitudes entre ces deux éléments de différente nature. L'apparition de cette écorce établit une nouvelle dynamique entre ces *Pages* et leur œuvre-source: elle pointe du doigt un nouveau référent pour cette écriture énigmatique et la détache ainsi de son support originel dont deux exemples sont présentés. L'écorce et les deux *Pages-miroirs* présentes se livrent bataille pour

recupérer le sens de l'œuvre. Elles tentent à la fois de conquérir ces nouvelles *Pages* et se repoussent mutuellement de par leur rapport nature/culture. Il est intéressant de noter ce revirement de situation: alors que l'œuvre de Racine devait se retrouver dans la nature (le *Parc*), c'est maintenant la nature qui s'y retrouve.

L'idée de reproduction est centrale à toute la pratique de Racine. À cet effet, les *Signatures sonores* qui habitent la petite salle reprennent le concept de transcription mais dans son aspect impalpable: Racine a enregistré le son de l'écriture, sa musique, rythmée par le geste des exécutants et par les divers instruments employés pour cette œuvre sonore: fusain, feutre ou mine de plomb sur carton, papier de soie ou papier épais. La trace sonore de l'écriture dédouble les traces physiques des *Pages* présentes dans l'autre salle. Transcription, dédoublement, mise en abyme, ce sont ces procédés qui s'interpénètrent et gèrent le travail de Racine. Avec cette exposition, il effectue un retour vers l'exacerbation du travail de l'écriture, motif pivotant entre une création visuelle originale et



GILBERT BOYER, LES IDÉES EN L'AIR (VUE PARTIELLE), 1993-1995, TEXTE GRAVÉ AU JET DE SABLE SUR PLAQUE DE VERRE, ACIER INOXYDABLE; PHOTO: ANDRÉ CLÉMENT.

mant la fonction du monument, qu'on pense au cube de *Mémoire ardente*, au circuit de plaques commémoratives de *Comme un poisson dans la ville* ou aux « disques-marqueurs » de la *Montagne des jours*, ce

sagers dont l'énonciation s'adresse aux souvenirs des passants. Le défi pour l'artiste est cette fois de déplacer vers l'espace clos de la galerie ses préoccupations inspirées des lieux publics.

Boyer retrouve ici les paramètres qui font le succès de ses œuvres publiques, à savoir le parcours des œuvres, le temps de perception et la prise en compte du lieu. Une observation assidue de l'exposition m'a permis de tester, chez les visiteurs, la récurrence du parcours dans leurs déplacements entre les œuvres. La disposition des œuvres dans l'espace induit donc ce parcours très efficacement. Un fort accent pragmatique les anime, conséquence des prescriptions instruites par l'accrochage singulier qui force le spectateur à se déplacer, se pencher, s'agenouiller, à renverser la tête, à observer certaines règles de jeu pour déchiffrer le texte gravé. Par l'inconfort de cette lecture justement, les œuvres convoquent le regard du spectateur en tant que celui-ci est soumis à tout un registre de contraintes corporelles subtiles. L'aspect minimaliste de l'ensemble peut sembler rébarbatif et décourager certains spectateurs, mais la proximité requise par la lecture active les ressorts intimes de l'installation. En contraste avec le blanc des murs, l'épaisseur bleutée du verre séduit pour rendre moins aride la froideur – exaltée par l'espace artificiel de la galerie – et la sobriété du vocabulaire formel que Boyer privilégie généralement.

Du granit au verre, le changement de matériau fait écho au changement de lieu. « Les règles que je [que nous ?] n'arrivais pas à lire ». Cette phrase est gravée (en français et en anglais) sur les rebords d'un arc de triomphe d'échelle lilliputienne – sorte d'admoniteur en verre – posé au sol, qui accueille le spectateur, à l'écart, dès l'entrée de la salle. Une invitation sous forme de défi, serait-on appelé à croire. *Les idées en l'air* (titre informel de Boyer) consistent en plaques de verre érigées perpendiculairement, haut contre le mur, de la même manière que des enseignes accrochées dans certains couloirs labyrinthiques. Sorte d'aide de parcours qui reprend étrangement la forme des lamelles de verre dont se servent les scientifiques pour analyser des prélèvements, elles supportent des fragments de phrases comme « une chaleur ardente coulait entre les phrases », « we once met... », etc. Mais contrairement à une enseigne conventionnelle, le texte est gravé

sur la tranche supérieure, faisant en sorte qu'on voit les inscriptions indirectement, à travers une série de réfractions indexant l'opacité du langage.

Ensuite, dans le même sens, les phrases bilingues de deux plaques accrochées plus loin près du sol, « talk » et « rien », semblent s'être effacées à l'usage : « it was a custom in her country », « la terre se repliait en un petit paquet sous mes pieds ». Le dernier élément tient d'une même intention de brouiller l'énonciation. Trois cercles de verre de dimensions variables, textes sur les bordures, sont enduits d'une substance translucide grasse, soulignant l'organicité du langage qui répond de son caractère opaque. Sur l'un d'eux, « yet », on peut lire ceci : « I did not understand shouting nothing happened ». De même, dans *Les idées en l'air*, alors qu'on pourrait croire que la longueur des plaques est proportionnelle à celle des phrases, aucun système manifeste ne régit en fait cette donnée. Cette condition aléatoire de la présentation des énoncés rehausse, tout comme la graisse utilisée, la nature orale des phrases composées par Boyer et les modalise, davantage à la manière dont une intonation vient accentuer le langage parlé que selon le joug systématique des règles grammaticales. La ponctuation spatiale des supports évoque donc la performativité du langage parlé. De fait, l'errance suspendue des mots, traduite en particules scripturaires discrètes, revient constamment dans l'œuvre de Boyer, et souligne l'insularité de la parole, à la différence que Boyer tient compte ici, par les énoncés choisis comme par le nouveau matériau retenu, de l'éphémérité de l'exposition en galerie.

Dans un rapport synonymique avec les déplacements réels et textuels, la bande sonore fond en un seul tenant les éléments de l'installation. Les plages sonores sont rythmées par des temps morts qui nous mettent en contact avec le silence, comme pour mieux révéler, en ces absences, l'environnement sonore à peine audible, qui tend à se faire oublier, comme les œuvres publiques effacées de Boyer. C'est cependant le moins heureux des aspects du dispositif car la finesse de l'intégration sonore fait en sorte

que les bruits ambiants de la galerie la couvrent parfois totalement, la rendant inefficace.

Ces stratégies d'intégration font participer le spectateur à un univers où sont convoqués ses souvenirs, par la parole et le corps. L'effet pragmatique du parcours est basé sur la collusion singulière que les inscriptions entretiennent avec le support pour le détourner de son apparence première, de sa transparence matérielle. Avec Boyer, l'art

se pose comme un métalangage, contrant nos amnésies à l'aide de notions susceptibles de faire écho aux préoccupations personnelles de chacun. Ses œuvres construisent une phénoménologie de l'immatérialité, selon un dialogue qui se modifie au gré d'un public changeant. En accord avec Danto, on pourrait dire que Boyer travaille à une *transfiguration du banal*.

— BERNARD LAMARCHE

PIERRE FOURNIER

Galerie Christiane Chassay, Montréal, 1 – 30 octobre

Ma véritable place dans le monde se trouvait quelque part au delà de moi, et si cette place m'était intérieure elle était également impossible à situer. C'était le trou minuscule entre le moi et le non-moi, et pour la première fois de ma vie, je percevais ce nulle part comme le centre exact du monde. — Paul Auster, *Trilogie New-Yorkaise*

Pierre Fournier présentait récemment ses dernières sculptures en aluminium, objets d'une grande épuration, laissant définitivement derrière lui les sculptures-machines, instruments de musique et images photographiques pour approfondir ici l'essentiel d'un mécanisme auquel il s'intéresse depuis une dizaine d'années.

La surface brillante et neutre de ces nouvelles œuvres ne parvient pas à voiler un contenu dense de signification. Ces formes allongées ont pour commun dénominateur un tube s'amincissant en son milieu, reliant des extrémités aux formes anthropomorphiques qui peuvent se distancier l'une l'autre de trois mètres et plus ou se rapprocher jusqu'à une quarantaine de centimètres. En un seul cas, une pièce allie ces appendices figurant deux casques soudés en leur sommet. Certaines sculptures se rétrécissent sensiblement jusqu'à leur extrémité, figurant des flèches s'orientant vers un point précis.

Soit déposées au sol, soit en appui sur celui-ci, ces six pièces d'aluminium apparaissent aussi en suspension dans l'espace, flottantes (à l'horizontale ou en diagonale) : mise en place confirmant une distanciation

face à la matérialité, donnant aux sculptures une certaine incorporité. D'un instant à l'autre, elles s'envoleraient. Mais les ombres de certaines d'entre elles frôlant le sol viennent nous assurer de leur matérialité.

Depuis des années, Fournier explore le mécanisme mental qui régit la perception que nous avons de nous-mêmes. À travers « Les Structures de l'absence », Fournier tente aujourd'hui une matérialisation de ce phénomène.

Déjà, dans la série des masques (1984-1986), nous étions appelés en tant que spectateurs-participants à porter sur la tête ces structures illustrant le lien intérieur/extérieur. Ces rapports entre entités contraires permettent notre identification. Et c'est ici que Fournier rejoint les préoccupations de Paul Auster. Dans un dépouillement certain de formes et de matériaux (et même, d'installation dans l'espace), l'artiste nous donne à voir ce questionnement identitaire. Dans le parcours que Fournier met en scène par les éléments constitutifs des « Structures de l'absence », la pensée semble se projeter dans l'espace à partir d'un ou de deux casques se situant aux extrémités opposées. Il n'y a rien pour interrompre la trajectoire, divertir l'œil. La longue flèche s'étire, pointant vers le cône ou la sphère, moules de la pensée, échos matérialisés de mots éjectés par le cerveau.

Notre identité se situerait donc dans ce trajet, entre le casque protégeant un cerveau laissé vide, béant

ayant projeté vers l'extérieur ce qui l'habitait un instant auparavant et cette masse de la pensée.

Tel Auster ne se situant ni en lui-même ni à l'extérieur de lui-même, Fournier met en scène la pensée (écho de ce casque abandonné au néant) – cette pensée qui apparaît donc au-delà du corps. Chez Fournier, dès son surgissement, la pensée est éjectée du cerveau, n'acceptant pas l'enfermement dans cette coque intérieure du corps, du casque.

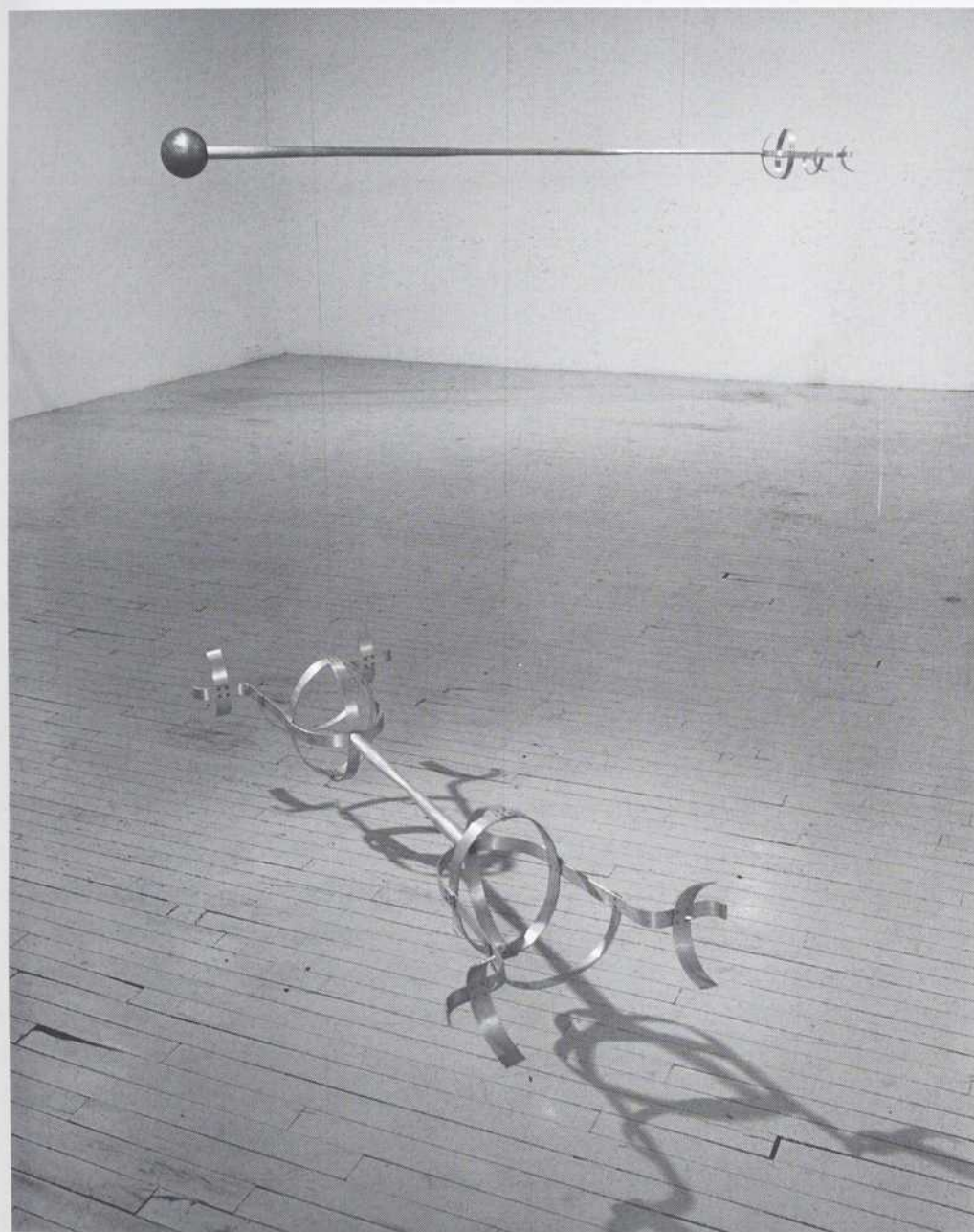
bre pour soi-même. Serait-ce ici que nous existons, dans cette distance, cet écart établi entre les deux casques? Propos repris par Bernard-Henri Lévy lorsqu'il tente de démontrer que c'est l'essence même de l'écart qui existe entre deux êtres, la distance qui les sépare, qui crée leur rapport l'un à l'autre, cet espace ayant une consistance en lui-même et offrant une résistance permanente à nos vieux rêves fusionnels (conversation avec F. Giroux retranscrite dans *Les Hommes et les*

données de son «encadrement» et de son «explosion». Immanquablement, la pensée nous quitte, elle s'évade du corps, du casque qui cherche à habiter ce vide, à rompre l'éloignement entre intérieur et extérieur.

Fournier avait toujours enquêté sur les mécanismes physiques et psychiques. Ici, plus de stratégies de démonstration par diverses techniques, seulement l'ossature, les données de base d'un problème: serait-ce ce «nulle part» que nomme

Auster, cet «entre-deux» qui nous définirait mieux qu'un point fixe à l'intérieur ou à l'extérieur de nous-mêmes? Fournier réduit son questionnement à l'essentiel, de la même façon qu'il a doté ses sculptures d'un pouvoir silencieux mais judicieusement ciblé. Entre une certaine précarité et leur apparente stabilité, les sculptures de Fournier oscillent, tangent, explorant le vide, l'absence.

— ÉLISABETH RECURT



PIERRE FOURNIER, « LES STRUCTURES DE L'ABSENCE » (VUE PARTIELLE), 1994, ALUMINIUM;
PHOTO: DENIS FARLEY.

Si nous examinons, d'autre part, la relation des casques entre eux, ces armatures vides, rondes et couplées peuvent apparaître soit comme notre double, notre miroir (dédoublément interne/externe) – soit comme figuration de deux êtres différents. Le tube reliant les casques recrée alors une entité apparente: s'il s'agit de deux êtres, il leur permet la liaison tout en préservant leur indépendance identitaire. Dans ce jeu de rapprochement, de prise de contact désirée et de mise à distance, il s'agit de trouver un équilib-

Femmes). Notre rapport aux autres existe donc dans ce lieu matérialisé par Fournier: le tube distançant ou rapprochant les casques. Tout comme l'individu existerait dans cet écart entre lui et son double.

Tout au long de son œuvre, Auster rappelle que nous nous re- lions aux autres par ce qui nous en sépare, nous privilégions le nomadisme pour mieux en venir à nous enfermer sur nous-mêmes, et l'introspection afin de nous en évader. Écartelé entre intérieur et extérieur, l'individu cherche à connaître les

According to the *Devibhagavata*, when the balance of cosmic forces is disturbed there is a loss of equilibrium. This is the process of evolution in which the world is recreated anew, the cycle continuing ceaselessly, producing a state of absolute "stillness." All manifestations, according to tantra, is based upon a fundamental principle of the union of *Purusha* (the male principle) and *Prakriti* (the female principle). *Purusha* is defined as Cosmic Consciousness, whose nature is static and which is the transcendental plane where there is but one undifferentiated unity, *Siva*. *Prakriti*, Nature, is synonymous with *Sakti* (female energy); the kinetic energy quantum of the cosmos is the prime mover of creation, out of which the world is born and into which the world is dissolved. Though distinct in their qualities, they are inseparable since they are essentially two aspects of one principle. In reality, the whole world, the entire manifold of experience, is *Siva-Sakti*, Male-Female, *Purusha-Prakriti*.

The show "Parcours" featured works by Daniel Dion, Pierre Dorian and a collaboration between Dion and Su Schnee. The works I would like to discuss are two of Dion's video installations that adopt concepts of Asian metaphors and try to fruitfully incorporate them into present-day Western realities. While contemplating these abstract philosophical tropes, Dion is aware of his own particular Canadian con-

text. My skepticism regarding the decontextualizing and then re-contextualizing of cultural metaphors across differing conceptions of space and time prompts me to look at the work in a slightly critical fashion.

The show incorporates two installations. *Great Divide/Grande Barrière* (1989), made in Banff, is a medley of images on two monitors dealing with the idea of opposites. The other, *Quadrilogues de l'arbre* (1992), extrapolates on the use of the number "4" in various cultures. Both pieces "play" with the ideas of Hindu and Buddhist metaphors of Time, Space and the Cosmic equilibrium, while at the same time keeping in mind the Canadian realities of varied landscapes, sovereign territories, differing economies and cultural identities.

Contemporary artists in Canada are wrought with anxieties that come with the concerns and tensions of land(scape). The borders being drawn in the discussions of sovereignty and nationhood are blurring the visions of people all over the country. In such a confused state, where nationalities are being confused for nationalisms and nationhood is conceived no longer in terms of the unities of opposing and contradictory forces, but in terms of "distinctiveness" of one from the other, Dion's work brings into focus the possibilities of unity in the face of diversity. But in doing so he sets up parameters in terms of bipolar oppositions. This is pre-empted in the title of *Great Divide*

DANIEL DION

Centre international d'art contemporain, Montréal,
October 6 – November 27

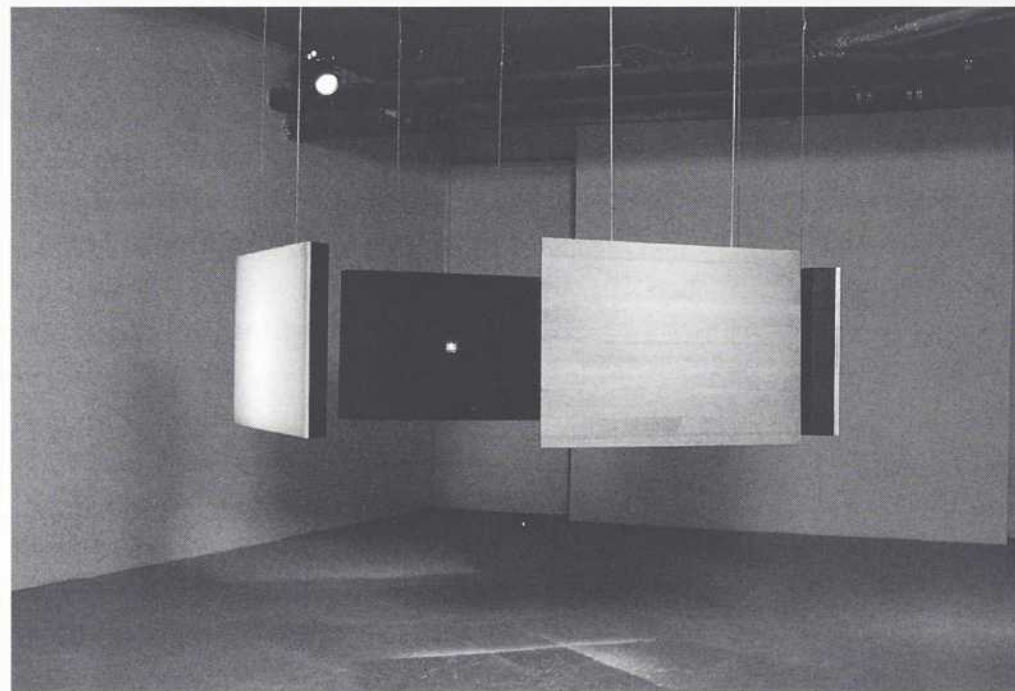
— a term effectively used by imperialists and colonialists to distinguish physically, culturally and philosophically the West from the world of the “Native.”

Great Divide starts with two facets of the magnificent landscape of Canada — the benevolent and the malevolent. The Sanskrit words “*Purusha*” and “*Prakriti*” appear on the two screens, then spiral and swirl as if in a continuous dance of destruction. The music accompanying the images is diverse and rich, and reinforces the variety of not only Canadian landscape and culture but also of human experience itself.

It is said that human beings articulate “selves” in terms of distinctiveness from one another. But distinctiveness must be recognized not as differences from but affinities to each other. This can only be achieved by posing the question not in terms of the individually distinct manifestations of the forces mentioned earlier, but in the unifying force of dynamic stasis, the cosmic energy of *Sakti*. While these concepts are utilized in *Great Divide*, the electronic weaving of images comes out as an interplay of two oppositions which do not fuse into a unifying energy. The final images of the piece — a wonderful dance of fusion where dancers electronically move from one screen to the next, and where two rivers flow into each other — destroy the physical boundaries of the monitors. But this ultimately leaves the viewer with the sense of eternal movement rather than the “still quietness” of the holy *sangam* (meeting of holy rivers).

While *Great Divide* tries to conceptually deal with the Hindu tantric philosophy, *Quadrilogues de l'arbre* is interested in Buddhist images and metaphors. Four 3 x 4' panels are suspended in space to form a square. One can walk freely around the panels, enter the “inside” space and be faced with images and sounds emanating from 4” liquid crystal monitors in the middle of each panel. From the outside, the installation is lit by four directional lights to reveal a bizarre show of light and shade on the floor, which resembles, in a curious fashion, the “mandala” of the six chakras or psychic centres in the human body.

The monitors form the four parts to the wheel of human experience and continuously show images from Buddhist monasteries in Sikkim (India). Standing in the midst of these images, in the centre of the mandala, was quite a moving experience for me, one who is Indian. But what would it mean to others who are not attuned to the contexts



DANIEL DION, QUADRILOGUES DE L'ARBRE, 1992, INSTALLATION VIEW; PHOTO: DENIS FARLEY, COURTESY THE ARTIST.

of the images? Although the images are both artistic and playful, the television screen cannot recreate context.

Quadrilogues de l'arbre is constructed on two levels: video and textual. The video level is composed of sixteen sequences with roughly thirty-two tracks of textual and/or iconic images overlaid in a well-synchronized fashion. The sea is used here as a central metaphor denoting the end of the world as well as the infinite. Time is broken up into 1/2 notes, 1/4 notes and so on. Movement is conceived of as metaphors of transformation. The Buddhist prayer wheels are properly aligned to the geographical directions and their appropriate metals.

These images are used as metaphors but certainly metaphors have their own histories and contexts. If this is so, where does one draw the line between artistic “usage” and cultural appropriation? What worldview does this work propagate? And what cultural contexts allow and call for this kind of work? To these large questions I can make only a few comments.

Marginalization in Western so-

cieties means association with what are euphemistically considered “alternative” modes, states, peoples, cultures, styles, arts and artists, presses and newspapers, which may later become central or at least fashionable. The new images of centrality, video images, supplant the slower, reflective, less immediate and rapid processes of paper

and canvas with their encoding of the attendant and recalcitrant categories of historical class, inherited property and traditional privilege. Centrality is identity, what is powerful and *ours*. Centrality balances extremes of oppositions, it endows ideas with the balance of moderation, rationality, pragmatism; it holds the middle together while at the same time preventing counter-narratives from emerging. Can

works such as *Quadrilogues de l'arbre* hold in abeyance the new imperial centrality? Or do these works become the tools to create and foster centrality in a culture which not only allows for but needs centrality for its survival?

“All things counter, original, spare, strange,” were words Gerard Manley Hopkins wrote in “Pied Beauty.” For Edward Said, the question is *Where?* And where too, he asks, is there a place for that astonishingly harmonious vision of time intersecting with the timeless, that calm equilibrium of the ancient Hindu that occurs at the end of T.S. Eliot’s “Little Gidding”? — “An easy commerce of the old and the new,/The common word exact without vulgarity,/The formal word precise but not pedantic,/The complete consort dancing together.” To answer these questions one must have the independence and detachment of an artist, one whose self, whose “homeland,” is sweet but whose actual condition makes it impossible to “taste” that sweetness or derive satisfaction from substitutes furnished by illusions and dogmas. Only then, I hope, will *ardhanarishvara* (the half-male, half-female form of *Siva*) “dance together” contrapuntally to form the perfect unity. Despite these discursive ramblings, Dion’s work was pleasurable, a fact often lost sight of in the mire of theoretical networks.

— CHANDRABHANU
PATTANAYAK

THIERRY KUNTZEL

Galerie René Blouin, Montréal, October 29 – December 3

As Raymond Bellour has said of Thierry Kuntzel’s videotapes, “There are images that burn.” Burn into the consciousness, that is, into some retinal or intuited interior space.

Kuntzel, fascinated by death and by the place of memory, uses light as image and as radiant source: illuminations both. Light has been his means as well, in the flooding luminosity of the early neon pieces, or in the video works that followed.

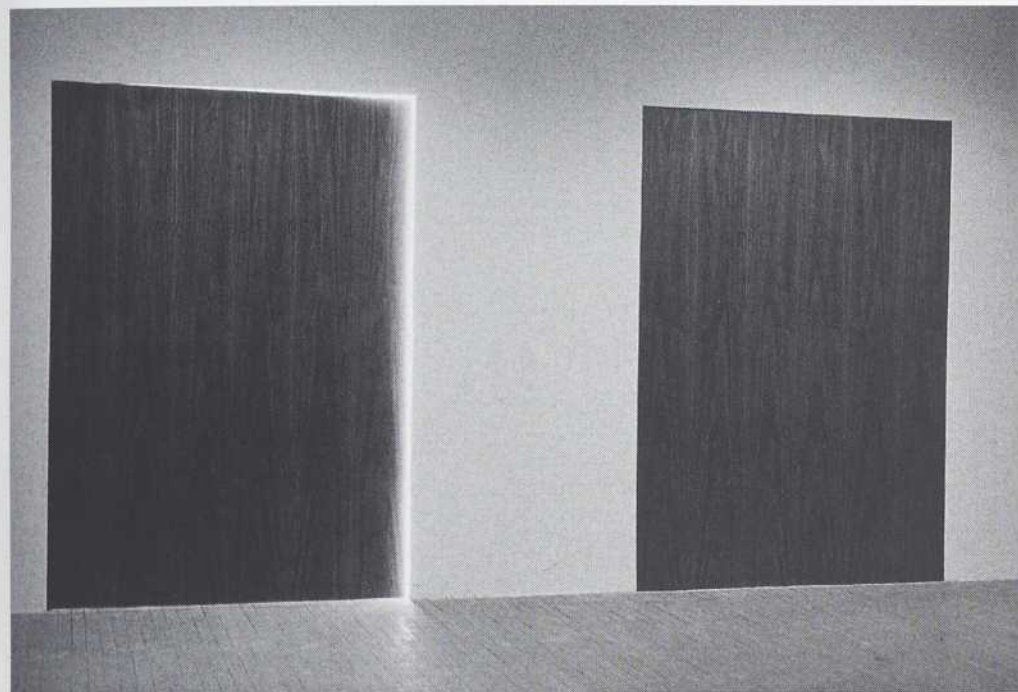
Kuntzel himself has acknowledged he has “a kind of mad desire to make light visible.”

Though Kuntzel is best known for video, the importance of literature and cinema, allusion and illusion should not be discounted. As with McLuhan’s dictum that television is a *cool* medium, where we are given only fragments of information for which we must fill in the rest, so even more for the installation works that constitute

the exhibition "Trois Tombeaux." A thoughtful consideration continues to open up layers of reference and meaning for these stark and mysterious works.

They appear to be three doors — made of glass and wood with incised text, not video at all — though light is pivotal and revelatory nevertheless. *Le Tombeau de Herman Melville*

en noir ou blanc, en creux ou en relief, avec une plume ou un ciseau, cela est sans importance pour leur signification." Although Kuntzel has made notes for numerous other "memorials," none were ever fabricated, though a closely related work was *Memory* of 1976, produced in neon, with its dozen transformers trailing signs warning of "danger de mort."



THIERRY KUNTZEL, TROIS TOMBEAUX, 1994, INSTALLATION DETAIL, PHOTO: COURTESY GALERIE RENÉ BLOUIN.

is a slab of walnut 207,9 x 147 cm, inset flush with the gallery wall; carved into its surface is "I PREFER NOT TO," the single phrase repeated by Melville's mysterious scrivener Bartleby in the story of that name. A second door, *Le Tombeau de Henry James*, also walnut and set into the gallery wall, is fixed ajar with brilliant halogen light emanating from its open crack. Incised on the surface is "WHAT MAISIE KNEW," the title and final phrase of James' 1897 novel. The third door is *Le Tombeau de Edgar Allan Poe*, a sheet of frosted glass closing the entrance to the smaller side gallery. A rectangle of blue light, beating rhythmically, emanates from the floor, discernible through the clear (unfrosted) letters "NEVERMORE" in the door/wall: a conflation of Poe's famous poem "The Raven" and his earlier story "The Tell-Tale Heart."

Tombeau means tomb or grave, but figuratively, may also be a poetic composition or musical work in honour of someone. Kuntzel used the term as early as 1974 for *Le Tombeau de Saussure (Double Entendre)*, a marble wall plaque with a text by Ferdinand de Saussure engraved on its surface, "Que j'écrive les lettres

These proposed tombeaux were to be made of many different materials — neon, stone, paper, slate (blackboard), even voice. Now there are five: *Memory* in neon, *Saussure* in marble, *Herman Melville* and *Henry James* as wooden doors, and *Edgar Allan Poe* as an immense pulsing light box.

The three *tombeaux* in Montréal are doors to knowledge, and also to important figures from nineteenth century American literature, being recognized anew by many contemporary artists in their works, most notably perhaps in recent pieces by Rodney Graham or Stan Douglas of Vancouver. The individual stories are there for Kuntzel by implication: a moral lesson of duty and false betrayal in James, a morbid withdrawal from fellow man in Melville, the burden of love and guilt in Poe. There is always a death to be deciphered, and just as with the specified *double entendre* of the Saussure *tombeau*, there is a combination of homage and burial in these memories. One cannot help but see their contents as fragments of subtle autobiography.

All are monuments of memory and passing, presented as sculpture

in a form of stop-time, an embodying of sensation and experience. For both artist and viewer, there is interplay between representation and recognition — an intuited moment midway between conscious perception and fugitive interior image, just glimpsed. These doors suggest both opening onto/into (revealing) and closing (hiding); they are a visible threshold for conscious and unconscious, the beginning and end of a story. Secrets of any sort may lie therein. A door is a gap or fissure, too, a hole, or a window without blinds as in *Poe* — blue as the sky, the void, or the lambent television glow. And light is as crucial as ever for these doors: a white blast breaking out from one, the diffuse blue pulsing of the other, a third door sealed tight.

By implication, fiction finds its place with the *tombeaux*; the recognition of authors and text calls up a viewer's previous knowledge and sensations, the *unspoken* experience. There is a dream analogy too, of memory and desire. Musing. Recent video installations, such as *Hiver (La mort de Robert Walser)* (1990), make similar layers of literary reference and symbolic image, embodying sensuous surface and desire. Light in this case played on the beautiful body of (Robert Mapplethorpe's model) Ken Moody or the blue of the undefined (win-

ter, with its muffling snow). The free-form motion of the (computer-driven) camera in *Hiver* adds to the physical dreaminess of the work, the insistence on response, in a lush and haunting meditation on beauty and death. But then video is physical and desirous, immediate, meta-tangible. With video, fiction is implied by the narrative tendency of the medium itself, and Kuntzel has been an articulate theorist and critic for both film and video. "Trois Tombeaux," like the tapes and video installations, combine half-representation and half-recognition — a constant work of psychology and emotional reference, evoked by the most fugitive means.

The three *tombeaux* are sculptures, *Melville* with two dimensions, *Henry James* with a third dimension imparted by the light-streaming door crack, and *Poe* with four dimensions, time having been added in the measuring-out of pulsing colour. A viewer, approaching the *tombeaux* in the failing light of approaching evening, is touched by the poignancy and immanence of the silent space, and is an immediate participant in the dramas portrayed there. Wordless, one's response combines curiosity, intellect and pure emotion, a shiver of recognition.

— PEGGY GALE

JOHN DICKSON

Galerie Optica, Montréal, November 17 – December 17

A sight of particular interest in Montréal over the past year has been Galerie Optica's *Salle Multidisciplinaire*, which recently hosted a site-specific exhibition by John Dickson entitled *Hydrophobia*. The catalyst behind Dickson's work is water and he employs it to transform this space into a network of anxieties steeped in illusion and mimicry. Located on the floor of the gallery are seven metal buckets full of water, placed at irregular intervals against the four walls. Directly over each bucket, approximately two feet above floor level, is a faucet that protrudes from the wall. The moment one enters this bright-

ly lit space water begins to gush out of the seven taps. As each container nears maximum capacity their impending spillage is anticipated by viewers, yet it never happens.

Water has been the primary material of John Dickson's art since the late 1980s and he continues to explore the physical and psychological qualities of this difficult medium. *Strange Fruit* (1993) was a series of latex-coated black sacs filled with gallons of water and hung from the walls and ceiling. The shapes of these machine-sewn vessels resembled parts of the human anatomy such as the phallus,

scrotum and hand rendered on a gigantic scale. Hooks and cables were used to suspend these monstrous pieces, thus emphasizing the gravitational forces acting upon the water and celebrating its ability to determine form.

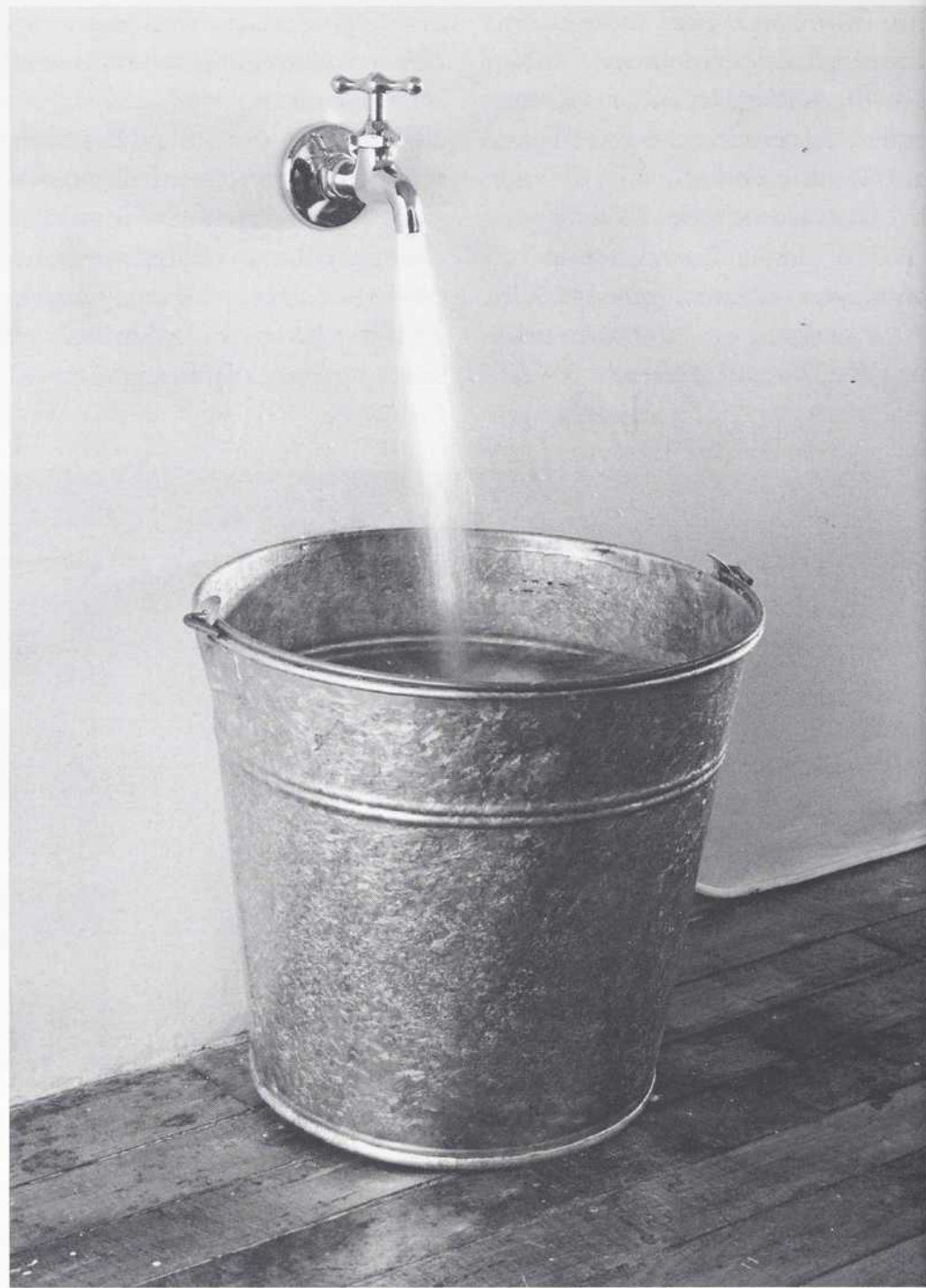
The artist's confinement of water mass contrasts with the mechanics of liquid circulation essential to the expression of an outdoor installation created last summer. Situated on the Garnet Press Gallery's tiny front lawn, *Halo* was constructed of twenty-four inverted L-shaped aluminum pipes rising from the centre of a circular cement pool. At one-minute intervals, water was automatically pumped through the nozzle of each metre-long pipe, resulting in an oval mist that briefly hovered around the fan-shaped head of Dickson's fountain. On sunny mornings during rush-hour traffic, which passes directly in front of the gallery along Richmond Street West, drivers were occasionally treated to a small rainbow created by the refraction of light in *Halo*'s spray. While the act of viewing a rainbow is typically pleasurable, the occupants of the house next door to the installation became annoyed as they got wet entering and exiting their residence during prevailing westerly winds. Such direct contact between art and the public via water is crucial to the artist's investigation of emotional activity.

For *Hydrophobia*, Dickson combines the principles of containment necessary for the indoor exhibition of water-based art as in *Strange Fruit* with the interactive characteristics of liquid release evident in *Halo*, to rouse the cultural apprehensions of viewers. Concealed under the submerged false bottom of each galvanized metal bucket is an electronic pump connected to a plastic pipe, which runs through the bucket's base penetrating the wall. The pipe then continues upward, hidden from public view, and is fastened to the neck of a chrome faucet which protrudes from the wall. This loop configuration ensures that the pails are always on the brink of flooding, as water flows endlessly through each open faucet. A motion detector located on the upper east wall is triggered when

people pass through the room's entrance and sends an electronic signal to a timing device located in the storage room, which in turn switches on the seven pumps for three minutes. However, the time sequencer is continually reactivated as viewers move around the space, so that water never ceases to gush. The possibility of water flowing onto the floor is an illusion which subverts the structural order of the gallery, for it was designed to keep uncontrollable elements out thus ensuring the serenity of the inhabitants.

Dickson's placement of chrome faucets and galvanized metal buckets in a room with semi-gloss white walls, highly waxed wooden floors and glaring fluorescent light mimics the institutional aesthetic of this gallery, which is not unlike the rooms found in countless corporate and educational facilities built in Canada during 1960s and 1970s. The gleaming hard surfaces, strict geometric configurations, cold colour combinations and brilliant illumination of modernist interiors produce atmospheres of uncomfortability, which contradict their very human purpose. *Hydrophobia* amplifies and counteracts such overwhelming controls by creating a situation where an anti-septic environment is placed in jeopardy by the potential anarchy of water. The fluid's active surface stands in stark contrast to the installation's predominately solid materials. The unsettling visual effects produced by Dickson's artistic engineering also served to trigger the collective unconscious of viewers familiar with the emotional alarm caused by a flooding toilet or busted water pipe.

Upon realizing that the buckets will not overflow, viewers become more aware of the running water's sound, which bounces off this modest space's walls, ceiling and floor. As time passes it becomes oppressive and one is inclined to leave the installation, seeking relief from the unbearable noise. Such a response draws upon common social reactions towards the presence of unbridled water in manufactured spaces. A tap dripping late at night causes many people to experience a level of sensorial disturbance, which prevents them from



JOHN DICKSON, HYDROPHOBIA, 1994, INSTALLATION DETAIL; PHOTO: COURTESY GALERIE OPTICA.

sleeping and tranquility is achieved only when the sound of unruly plumbing has been eliminated. This same sense of alleviation is encountered minutes after exiting the installation as the rushing sound reverberates throughout the main gallery and then ceases. However, upon re-entering the work viewers are again caught in an unrelenting reticulation of audio and visual tension.

Hydrophobia suspends the cultural regulations Western society

has imposed upon natural elements, and offers a reflexive criticism of modern architecture's inherent sterility. John Dickson's minimal kinetic art turns upon itself, using common hardware and simple technology to incite the emotions of viewers. Water becomes a symbol of chaos and complexity, whose psychological and physical properties are placed beyond the limits of human acceptability.

— CURTIS J. COLLINS

DANICA JOJICH

Susan Watterson, Montréal, November 25 – December 11

In her recent work on exhibit in the living room of Susan Watterson, her dealer, Danica Jojich disrupts the conventions of the display of art, and the interaction between the viewer and the art object. The usual context of the white

cube is replaced by an aesthetically individualized domestic space, temporarily recast in the role of salon, reminiscent of pre-modern art viewing practices. To enter requires a passage through barriers, both psychological and physical differ-

ing from those of an institution. Enter a residential block, press a buzzer and listen for a scratchy disembodied voice, mount three flights of stairs and be received as a guest by the artist playing hostess.

While each addresses specific and differing concerns, the overarching linkage between the three installations, *Service*, *To Honour* and *Messages* is a reconfiguration of the interaction between artist and art appreciator. For each art object to be fully realized, a collaborative intervention on the part of the visitor which goes beyond the traditional position of viewership is required.

The earliest work, *Service*, is a smaller version of an installation originally shown in 1992, called *Fuckin' Reduction*. In the bottom of a blue restaurant service tray filled with donated Trojan condoms and balancing on a chrome stand, a red text reading "Fuckin Reduction/Wearable Sculpture/for Personal Protection/In honour of all those we have lost" on a white plasticized place mat invites the art appreciator to reduce the art, by taking away a condom. This consumer intervention acts on and alters the piece on a number of levels. By taking away a condom, thus subtracting from the installation, the art appreciator collaborates in the artist's conceptual dialogue with one of Modernity's last gasps, Minimalist sculpture, by removing from the work until the meaning is irrevocably altered. By inviting people to take away a condom not only for the explicit purpose of safer sex, but also to implicitly honour "those we have lost," the condom also replaces the ubiquitous red ribbon as either a *memento mori*, or corporate identification for HIV/AIDS. Using safer sex as the master narrative for HIV/AIDS is inherently problematic, as it inevitably defines by exclusion as well as inclusion. A definition of who the community is that has experienced loss, and who it is that is being honoured would go far to clarify matters, and circumnavigate the locking in of a master narrative.

Jojich's meditation on the condom as a *memento mori* of those lost to AIDS is more fully articulated in her 1994 sculpture, *To Honour*, which is dedicated to Milos Jojich. The installation at Susan Watterson

consisted of three elements: two wall pieces, and one of a limited edition (numbering 100) bronze casts of packaged condoms, designated as hand-held sculptures. The two wall pieces were made up of repetitions of a photograph of a hand holding one of the bronze condoms. One piece displayed ten artist proofs, the other one hundred repetitions, standing in for each of the hundred bronze condoms. In the third element, the bronze cast of a packaged condom is displayed in a blue velvet box, whose original purpose

opened blue velvet box, and experience its tactility, its cool weight. This is something meant to be held and understood much like a rosary, in the mute commemoration of a communal or individual loss. In his article "Mourning and Militancy" (*October* #51), Douglas Crimp recuperates Freud's "Mourning and Melancholia" for gays and lesbians as part of a consideration of the problematic relationship between HIV/AIDS mourning and HIV/AIDS militant, political activism within the queer community. In the arti-

political negligence which allowed the AIDS epidemic to take place. If a rosary is a tool for meditation, an aid for the faithful to reach for a metaphysical experience, then an HIV/AIDS specific commemorative/meditative safer sex artifact such as *To Honour* could be construed as a prescription, an offering to a grieving process fraught with tension as a result of interference coming from both within and without the community.

The third and final work, *Messages*, is an installation made up of three upholstered chairs covered with white linen slip-covers, protected by plastic drop sheets as well as three wooden drying racks, one supporting white ceramic tiles tied to the rack with white rags, the other draped with a white scarf, and the third with two white scarves attached to it using wooden clothes pegs. The wooden drying racks were positioned just outside of a grouping created by the chairs, which encircled a coffee table (indigenous to the apartment of the dealer), and on the coffee table were placed three lipstick containers. An arm of one chair had a piece of white linen stitched to it with the word "invitation" written in lipstick. The intent is clear, each visitor is invited to pick up a lipstick and use it to write a "message" onto the linen slip-cover, and then recover the furniture with the prophylactic plastic drop sheet. Here the function of art appreciator as co-author is most fully and explicitly played out. The graffiti artist has been invited indoors, feminized, domesticated, the spray bomb has been taken away and replaced with lipstick, the macro architectonic of the building wall has dissolved into the micro architectonic of the linen slip cover.

While attempting to offer a way out of the traditional relationship between the viewer and the object, the participatory position made available to the art appreciator/viewer/co-author within this frame remains tightly contained, albeit by a set of dicta at variance with that of the institution/visitor relationship. To what degree does the artist invite participation? What would happen if, say, a "co-author" were to pick up a lipstick from the *Messages* installation, walk over to



DANICA JOJICH, *TO HONOUR*, 1994, BRONZE CONDOMS; PHOTO: DENIS FARLEY, COURTESY THE ARTIST.

could have been to shelter a war medal. With *To Honour*, the art appreciator is cued to bypass a prohibition, not to touch the art, by way of the subtitle of the work stitched into the inside of the lid of the box, reading "A token, kept close at hand, to caress," to pick up the bronze cast from the partially

cle, Crimp articulated the problems inherent to mourning, an introverted response, as being part of the conflict over inside and outside, the internal opposition of activism and mourning in a post-Stonewall, post-AIDS community positioned to externalize its grief and turn it into anger as a response to the gross

the *To Honour* installation and smear it all over the beautiful blue velvet container? While a potential for anarchy exists, anarchy does not break out. The answer to this can be found in the site within which the work is displayed. By being shown in a home, a feminine space, control is exerted through the politesse of the host-guest agreement, a different vested interest than found between, say, a representative of institutional authority and a visitor.

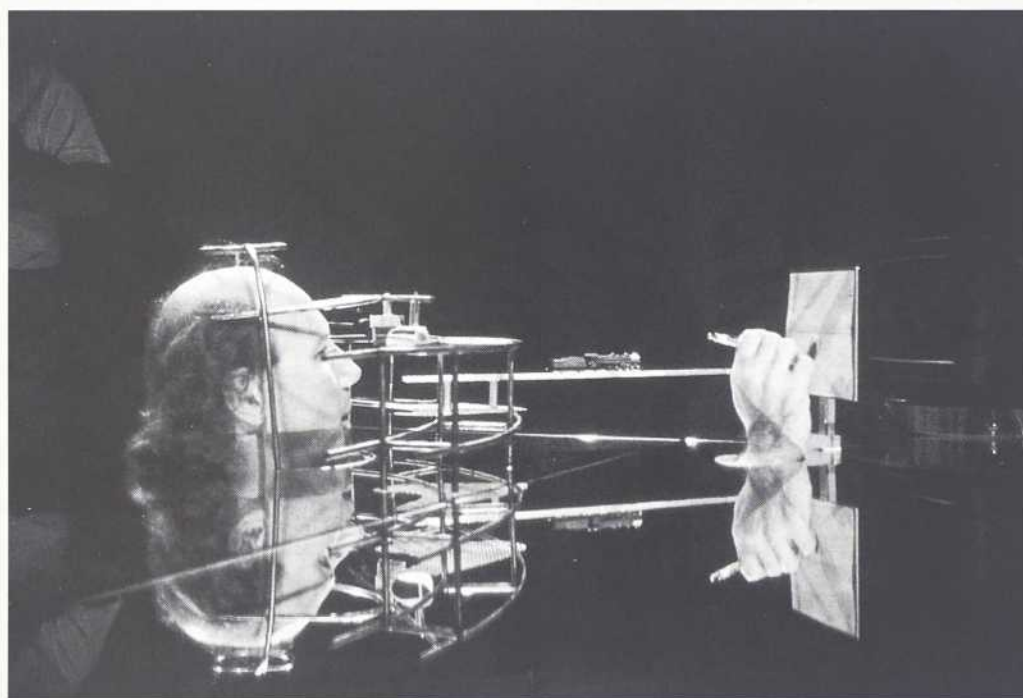
This alternative, created by feminizing a masculine enclave, continues in the reconfiguration of the war medal in *To Honour*. The bronze condom, or "medal" echoes the military aesthetics of the past two World Wars. By referencing historically fixed gender roles which dictated that men fight and die in the battlefield and women weep

for the fallen heroes, the home is defined as a site of mourning. Yet a different kind of militancy is also evoked by *To Honour* — there is an option for subversion open to the visitor by an appeal to consumer activism. The "medals" are affordably priced in the hope that through their sale ten thousand dollars will be raised for an AIDS hospice. Despite some of the limitations of utilizing money in exchange for political involvement, it offers an avenue for people who would otherwise not be engaged in more direct forms of activism. In this way, Jojich's object of mourning becomes a sensitive strategy to condense the contradictory domains of the contemplative, the bourgeois and the militant.

— MARGOT BOUMAN

DAVID TOMAS

Oakville Galleries, Oakville, September 24 – November 13



DAVID TOMAS, *TIME TRANSFIXED IV*, 1994, VIEW OF PERFORMANCE/INSTALLATION; PHOTO: FRANCINE PÉRINET, COURTESY OAKVILLE GALLERIES.

"When Montréal artist David Tomas was invited to exhibit at Gairloch Gallery, he was immediately drawn to the prominent fireplace in what was once a living room. René Magritte's *Time Transfixed*, with its haunting depiction of a miniature train exiting a fireplace as if it were a tunnel, has been a continuous source of inspiration to Tomas. Shortly after agreeing to the exhibition, while visiting fam-

ily in England, he discovered a shoe box filled with family photographs and unprinted negatives. The photographs, or 'chemical skins' as Tomas calls them, seemed to have anticipated twenty years of artistic preoccupation."

This curatorial *précis*, which appeared in a leaflet at the entrance of Tomas' recent micro-survey, established the driving concept, the interpretive conditions, and the

embedded poignancy of the exhibition. Tomas showed four works extending the thematic and pictorial structures of Magritte's painting, works spanning nearly two decades of his career and including two major new sculptural/performance installations, *Time Transfixed III* and *IV*. Amidst the clean rational gleaming of the shimmering apparatuses of metal and mirrors lay rough glints of devotion and loss. If one justifiably added Tomas' catalogue essay to the body of the exhibition, his artistic persona deserves review. The artist's customary detachment has been complicated by vanities. And we realize that his explorations stake little in either demeanor. Rather, Tomas investigates the personal range from effacement to ego, and similarly he measures past to present, memory to nostalgia, and image to body.

The first of the series, *Time Transfixed I* (1976-77), indulged none of this overt subjective ambiguity or intellectual slippage. It was analysis: rudimentary diagramming of Magritte's painting, reducing its stage (mirror, mantle and hearth) to white brush strokes on raw canvas, replacing the static (or lunging) locomotive with a flimsy, inanimate toy-train. Its companion piece charted an "object" in free-fall. Harnessing the metaphor of Magritte's *Time Transfixed* to its physics, its potential energy rendered both in terms of gravitational defiance and stroboscopic stop-time, seemed a peculiarly limited extraction from the 1938 original. Yet it suggested a tense weight (or measure) of inter-war Europe, technology and Modernism characterized by premature obsolescence, society by its noncommittal adaptation of tradition. Tomas located Magritte's space-time, alternately confining and irrelevant, and dispensed temporarily with his tender surrealism.

Time Transfixed II (1990) was one of several small cross-hatched pencil drawings which Tomas has exhibited in substantially-enlarged photographic form. Both the large and small version were shown here. Again, the stage depiction was quite literal, although not reductively analytic. It emptied Magritte's investiture of meaning in material (the panels, boarding, etc.) such

that an Ed Wood-like flying saucer, subbing in for the locomotive, assumed a commanding illusionistic plausibility. Tomas hovered himself into the picture as a virtual apparition of iconic, anthropologic apologia — a scare figure. (This contrite and compelling self, floating in the glass, showed up more forthrightly in the newest work.) The act of homage, however, the inevitability of comparison, distracted from the originality of Tomas' own ideas, for instance photography's capacity to endow monumental scale and presence to a draughtsman's thumbnail muse.

Tomas has kept forefronting the pictorial inventory of *Time Transfixed*, dutifully riding Magritte's rail, placing absurdly diminutive engines into gallery-filling constructions. This insistence worked well in *Time Transfixed III* (1992-94), where an immobile little commuter train teases the elaborate rail circuit concocted around it. Incorrectly gauged for its tracks, this misfit has been consigned, safely, to an imaginary infield. As rolling stock, it would obviously smash the petite tunnel (a mirrored optical drum or "vision trap" as Tomas calls it) girding the mid-section of the tracks. Overall, *Time Transfixed III* resembled an eccentric telecommunications satellite, its mirrored surfaces shattering and fending away visual comprehension. Viewed from the side, it eerily reflected an onlooker back as exquisite corpse. And into the ends, it splayed the tidy rail line into a multitude of divergent and disappearing switches. Screens, over the pendulum action of its clock and the fluorescent lights built-in overhead, lent further deterrent qualities to the real space of the sculpture, in the sterile, calculated, and inelegant spirit of VIA. However, altogether, *Time Transfixed III* had an absorbing egoless beauty, with consistently thoughtful details (such as the rubbed wear of its clockface) that offset its chilly scare.

All these predecessors led up to the site- and personality-specific machine called *Time Transfixed IV*, which was unveiled as a one-hour performance. Tomas freely substituted elements of Magritte's painting with a new set of metaphorical props on an exploded stage. One

video monitor represented mechanical time (the clock), another the elastic time of memory. A plastic toy train, very old-fashioned, facing the living room fireplace seemed no more than a sentimental mascot for transport. Notably the room was occupied, by holographic surrogates of Tomas' head and right hand, and by the device in which Tomas fitted himself at the opening.

On a great mirrored round-table, a television played a sequence of the aforementioned "chemical skins." Tomas explains his ongoing discovery of these photographs (pictures from his childhood: David with his sister, riding a camel, wearing a camera, playing with trains, crouched in a fireplace, his mother, his father) in the essay "Thresholds of Identity." As portents to his current fixations, these pictures are undeniably uncanny, and Tomas has ascribed to them supernatural powers. The pictures return his stare, the eyes of his family, his boyhood, even the camel "look" back at the artist and "know." Seeing himself with a camera, Tomas states he does not "remember having taken pictures as a child." This makes perfect sense, for cameras and children both confer cosmic equivalence to all objects and beings in their field of encounter, deeming all matter potential consciousness. The video monitor played back an "infinite" scroll of these photographic essences, each one scanned and zoomed into its eye or lens, punching through to the next snapshot. This literal transfixion, a taped cycle of penetrations, was recorded by Tomas in his performance.

The installation *Time Transfixed IV* stood as a powerful relic of the performance, although not quite the same thing. The sculpture's most gripping aspect was its undercarriage, a screened pen through which one could ascertain, and project oneself into, the rigid, strapped discipline with which Tomas watched his pictures. Thereafter, holographs of the artist's head, mouth agape, and hand, clenching a pen, and the dense, deliberate "drawing" (Tomas' record of the screening), assumed great empathetic power of their own. The second monitor, relaying Tomas' sight

lines through a complicated lens device, was perhaps superfluous.

As mirrors tend to do, the gallery opened up into a hollow, somewhat distorted shell. Its denatured domestic features were rendered further into the realm of the beautiful, abstract and pure, a space in which Tomas sought to float his own very-embellished machine as the most naked of thoughts. *Time Transfixed IV* offered an impressive evocation of self, memory and their

unbearable resolution. However, the exhibition's most perplexing and pained display of identity lay with the deep attachment to its inspiration and catalyst: Tomas' willful artistic subservience to Magritte. That constraint, often registered formally, loomed over the works with an edgy, dread tension, heavier than a locomotive.

— BEN PORTIS

JUNE CLARK-GREENBERG

The Koffler Gallery, Toronto, November 10 – December 30

With a series of photo-etchings with text, two mixed-media sculptures, and an array of small lidded boxes serially arranged upon a long table, June Clark-Greenberg creates a series of autobiographical narratives. "Whispering States," the ti-

"Whispering States" makes for a deceptively simple exhibition of work that presents more of a reflection upon the vagaries of personal memory and cultural identity.

Onto large sheets of paper Clark-Greenberg has arranged partially



JUNE CLARK-GREENBERG, "WHISPERING STATES," INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE KOFFLER GALLERY.

tle of the exhibition, also alludes to gender and race, to nationalism and the diasporic nature of Clark-Greenberg's identity as a black woman immigrating to Canada from Harlem in the late 1960s. Clark-Greenberg alludes, but does not make those allusions her specific concern, at least not on the face of it. By eschewing a rigidly formal emphasis on representation as the grounds for the construction of identity, and by foregoing any attempt to conceptually foreground race,

erased images (through wiping the etching plates) from family snapshots and street scenes taken in Toronto in 1968, the year when she immigrated. Surrounded by large expanses of white paper and capped by block-printed text, these relatively small and blurred images of a group of girls, a group of religious proselytizers, a marketplace scene, a portrait of her grandmother, appear part-distant memories, part-historical documentary, and create a kind of synthesis of the elements of

Clark-Greenberg's life. Whereas the imagery is more vague and ephemeral, the text refers to childhood twenty years prior and brings to the work the more sober reality of life as a child in Harlem:

Grey Saturday mornings always reminded me of when Mrs. Clark was stabbed underneath mammy's window, or When she said "you dirty little wench," I ran home to look it up in the dictionary.

The distancing effect created by the images and the impersonality of the block printed text is counteracted by *Family Secrets*: a row of boxes upon a nearby table which are filled with small objects. Resembling cigar boxes and signifying both the museological activity of collecting, classifying and fetishizing objects – as a way of knowing and ordering the world – and the childhood activity of collecting personal mementos – as a way of knowing and ordering the world – the collected objects bring a more tactile quality to Clark-Greenberg's evocation of memory and history. Latchkeys, spools, fragments of hair, rusty spikes, a miniature soap bar, a small American flag: these are objects akin to what Clark-Greenberg presumably collected as a child, and objects which the accompanying catalogue essay by curator Carolyn Bell Farrell, strains to be read as "[b]earing specific connotations of class, race, and gender." But connotations are, by linguistic nature, never specific and neither is the exhibition as a whole. Clark-Greenberg seems less interested in probing the specific constructions of identity through its categorization by race, gender, class, than she is in eliding and extending those constructions in a group of work more bent upon re-encapsulating *forms of experience* not solely reduced to the genre of identity politics. This is less reactionary than it is a reconsideration of the limits of representation. And rather than ground these experiences in a notion of the *abject*, which itself is inversely dependent upon what it resists, Clark-Greenberg instead has created a series of works that insist upon a more integrated reading of the various levels of the personal, the cultural and the political as constitutive of self. Not willing to stand as a representation of the constructed identity of a black woman, "Whisper-

ing States" is both that and not.

It is here that Clark-Greenberg's art parts company with Bell Farrell's catalogue essay. The language of the exhibition catalogue, in fact, runs far afield of the exhibition when, in fact, Clark-Greenberg's art appears markedly resistant to the critical parameters hoisted upon it by an essay that has one work "[e]mbodying a history of colonialist subjugation," and another "subverting the art historical conventions which silence the experience of women and those at the fringes of social power." Elsewhere works are cited that "defy closure," that "step outside of museological dictates," and that "expose the contradictions between the ideological systems our society upholds and the realities of lived experience." While important claims, these phrases move past the work straight into a rote description of postmodern art in general. If a latchkey in a cigar box or a photo-etching with text can bear that much significance, than surely anything can and the specifics become irrelevant. In an attempt to fit the exhibition into a more familiar critical framework, Bell Farrell has the artist performing the by now *de rigueur* critique of dominant discourses in an affirmation of otherness

when, in fact, Clark-Greenberg's piecemeal structuring of language, images, and objects lends itself to a far more interesting and complex project.

"Whispering States" refuses the position of victimhood, of a self dependent upon representation for its articulation. Rather than embracing defiance, contradiction and exposure, the object fragments in the boxes and the ephemerality of the images in the photo-etchings are situated between personal memory and cultural history. They more likely suggest the fragility of cultural identity and its ellipses, the various means by which memory is evoked and encoded, and the ways in which identity is folded into the everyday fabric of life. While they do in fact move us into considerations of culture and identity on a more social level, the work in the exhibition refers to private, domestic and childhood experiences, experiences not inherently political. Interspersed with personal reflection, race, gender and nationalism are necessarily *implicit* as structuring elements in Clark-Greenberg's identity. "Whispering States" refuses the interpellation of subjectivity as solely an effect of representation.

— TOM FOLLAND

KIKI SMITH

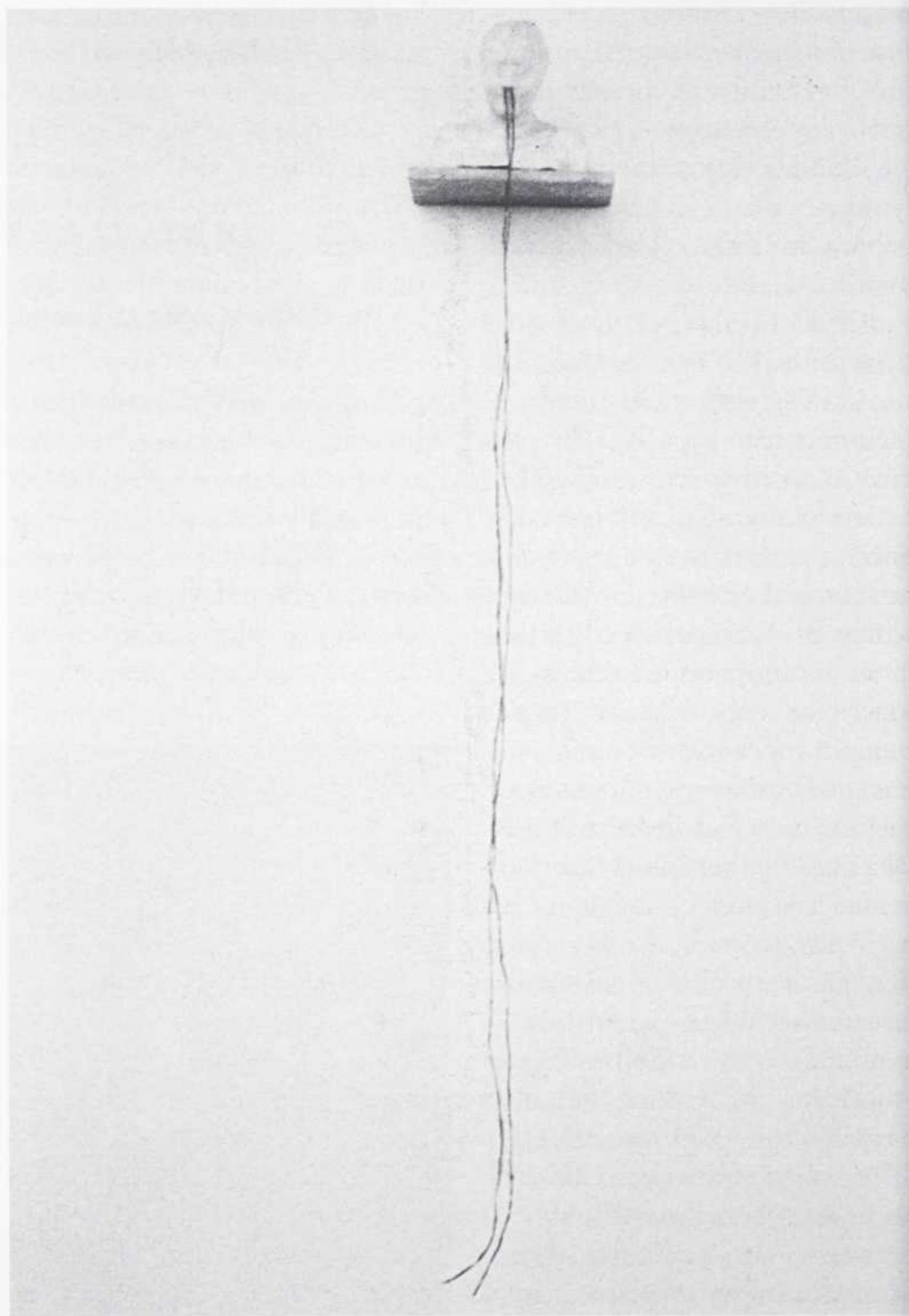
The Power Plant, Toronto, November 25 – January 8

This exhibition, curated by Jessica Bradley, marks Kiki Smith's first solo appearance in a public gallery in Canada. Of the thirty-two works on view, eight were primarily papier-mâché figures or busts, while the remaining twenty-four were prints, transfers, drawings or collaged pieces with components that sometimes moved into the third dimension. With the exception of the low entrance area, the exhibition itself felt light-filled and airy, the gallery's stark white walls softened by the warm off-whites of the Nepal papers that were the work's primary material. A reduced colour range pulled in strong blacks, a single beautiful indigo, stunning reds and many greys with occasional – and strategic – traces of turquoise or cool whites.

With the exception of the very recent "doily" series, the body was everywhere invoked. Most dramatically, this took the form of a single (*Untitled*, 1990) female figure, hung very high by her hair and turned into the corner; from under her dress streamed a twisted braid of body fluids that fell, and "pooled" on the floor. More poignantly sat *Untitled (Tattoo)* (1993) in the adjoining room, the nude form of a slight woman with arms coiled round her knees. She was attached to three small superimposed drawings of vaginas – the same pattern inscribed on her back – by a pair of turned paper cords rooted in her eyes. But parts of bodies appeared more frequently than full figures: again and again, there were female heads, and faces; the flow of long

tangled hair, breasts (one series streaming milk), and a single repeated flexed dancing leg attached to a vulva. Smith's repetitions of motifs are insistent, determined, obsessive and moving, and work in tandem with the repetitive material processes she uses. Piecing and pasting, layering and cutting, cast-

oretical terrain that crosses and crisscrosses realms of the surreal, the sacred, the textual, the sexed and the abject, concluding that the body of prime concern in Smith's artworks is a transgressive and transformative female body, one attentive to and fascinated by the leakages that compel viewers to register



KIKI SMITH, NOSEBLEED, 1991, PAPIER-MÂCHÉ, INK, 107 X 18 X 11"; PHOTO: CHERYL O'BRIEN, COURTESY THE POWER PLANT.

ing and tracing, the works accumulate, often taking the form of irregular grids or more regular series.

The exhibition catalogue contains two texts by the curator. Bradley first situates Smith's use of the body as subject, linking it to lived experience and the history of representation. The body is also an ongoing object of scientific investigations and is, increasingly, traversed by technological interventions that shift its capabilities. Her essay then tracks the postmodern body – in crisis, in the process of redefinition – across a complex the-

its carnality, vulnerability and ultimate mortality.

It would be impossible to speak about Smith's work without making reference to female traditions of handwork, whether we name the chain of slipped knots that make up crochet – visible as rubbings in the doily series or as a casually drawn chain belt in *Tattoo* – or the adjacent massing of like shapes that give quilts their form and character. Smith's references to these traditions are playful, and affirming but shifted: the breasts in the "quilt

Untitled (Three-D Bosoms) (1991) are air-filled with graphic nipples, the red in the huge *Red Drawing* (1990) is sanguine, and less cheerful than bloody. The hanging "blanket" pieces – the light *Memory Lantern (Fetuses)* (1991) and the dark *Blood Noise (German)* (1994) – are diaphanous and perforated, eerily shadowing the walls that support them. The rising wave of black female bodies across a full life range, in *Lucy's Daughters* (1992), shows just how affecting repeated shapes can be, especially when those shapes are linked materially and tenuously as they were here, with twisted paper umbilical cords. There is a fundamental, purposive messiness, and a lack of finish in almost all of these pieces, and the refusal to make them tidier or nicer is itself part of their message. Nor does this, paradoxically, disturb their capacity to be both beautiful and eloquent. Taken together, the works are like missives or emissaries from obscurely luminous metabolic, metamorphic, metaphoric and metaplastic orders, tense and fragile conductors from the cores of changing entities that live intimately off their own deep anonymity, and off what has already rotted. If the truth is somewhere, they – and we – feed nervously off it, unable to fix it outside ourselves. If Marguerite Yourcenar is right, what is terrifying – and I would say, sublime – about "the living" is that "they [and we] have bodies."

Much has been made by some reviewers of Smith's figures of what is called their "universality," the implication being that their genders are irrelevant, for what matters most is their capacity to locate either a common "human" ground, or a martyred spiritual one. Following Irigaray, this is, I think, a universal that needs to be refused: not because we are not in need of a universal, but because what still wants to claim that territory goes on being unmarked by sexual difference; it is, in other words, a universal informed by *his* neutrality, and by a stunning lack of candour about who *he* really is, or why this neutral is preferred. At the near end of this second millennium, not only have we come to understand that female experience and traditions have been undervalued – where not obliterated

– we see too that Western culture has repeatedly refused to deal with the actualities of material bodies, privileging instead abstraction, their regulation and transcendence.

These works make clear that if there is a spirit world, it is a matriarchal and not a patriarchal one: it is the Great Mother whose hair casts its shadow over the approaching soul, and unbound hair that signals the spirit world. And who but a female is conditioned to feel that she alone exists in the openings of her body? Smith's hair pieces – *Hair Heads* from 1991, *Untitled (Hair Print)* from 1990, and *Untitled (Blue Hair and Bird)* from 1993 – link organic and spirit worlds, and are at once, both sensual and evanescent, difficult to grasp despite the hold hair can afford. Just so, the *Untitled (Self-Portrait with Sentences)* (1994) finally slips an old lover's reach. Nor should the seeming "neutrality" of the trio of the shelved *Untitleds (Nosebleed)*, *(Tears)* and *(Earache)* (1991) be too readily called that, not because only females

feel pain, or bleed, or cry, but because it is primarily women who insist that such "natural" responses are worthy of attention, and acknowledgment: that being matter, matters.

This does not mean however that Smith's sense of the body is an essentialist one. As "real" as the referents for her figures often are, in the life castings that traverse her production, the polytrophic cast bodies are put to different use. Like Rosi Braidotti's linguistic "polyglot," they are essentially nomadic figures, mythical and political fictions that can help us "think through and move across established categories and levels of experience." Here, the body stands in for a subject that is neither a biological nor a sociological entity alone, but instead a point of overlap – a pieced, and sometimes a partial, figure – that refuses to unbind physical, symbolic, social and spiritual orders.

– CAROL LAING

REREADING

Dunlop Art Gallery, Regina, November 5 – January 8

Words and images do not easily co-exist in an art gallery. Viewers rebel if asked to read too much printed information. And while some artists, such as Jenny Holzer and Alan Dunning, work exclusively with text, and others who operate in politically sensitive areas use textual fragments to ensure clarity of meaning, most artists reject the authority of words in favour of ambiguous visual statements incorporating the formal elements of line, colour and texture. In "re-Reading," an innovative exhibition of text-based work curated by Michael Toppings, we are invited to examine the tension which exists between visual and literary modes of comprehension in contemporary art.

As a branch of the Regina Public Library, the Dunlop Art Gallery is uniquely positioned to host such an exhibition. Toppings begins his critique with a work from the gal-

lery's permanent collection. *Summer Snow Tribal Relocation Program* (1991), by Edward Poitras, consists of an alphabetized list of North American and Mexican First Nations silk-screened onto opposing walls of a gallery enclave. The lengthy list highlights the historical, cultural and linguistic diversity of First Nations peoples. This diversity is at odds with the narrow construct of Native life conveyed through media stereotypes. By requiring viewers to employ a linear form of retinal reading, *Summer Snow* emulates conventional literary publications such as books and magazines. But because the text is barely visible against the gallery's white walls, it cannot be said that Poitras is adopting the same didactic communications strategy. Instead, this lack of visibility dramatizes the extent to which First Nations peoples have been marginalized within Canadian cultural institutions.

The centre-piece of "reReading" is a selection of artists' books from the Banff Centre for the Arts, Art Metropole, the Museum of Modern Art and several other organizations. Nowhere is the overlap between art and literature more pronounced than in this genre. Since the invention of the printing press in the fifteenth century, books have been the dominant method of storing and transmitting information in Western culture. But their formulaic structure, with words flowing left-to-right on sequentially-numbered pages, does impose cognitive limitations on readers. Here, artists control all aspects of production from design and materials to printing and distribution. By manipulating these elements, they broaden the notion of reading to include visual elements that function as text.

In fact, some artists' books are entirely devoid of words. Just as one may read a painting through random and oscillatory eye movements, one may also "read" these books. Rein Jansma's *Stairs* (1982), for example, contains ten fold-out paper staircases. In art and architecture, steps serve as a metaphor for movement, progression and power. Through a blend of positively and negatively-defined staircases, Jansma generates associative meanings. A foreboding first step on one staircase raises the notion of denial of access, while the horizontal alignment of another requires those who mentally traverse it to defy gravity. Some staircases are simple step-and-handrail constructions like those found in homes, while others recall the elaborate architectural ornamentation of a church or palace. Although contained within the familiar format of a hard-cover book, *Stairs* engages viewers/readers in an intuitive manner.

In terms of materials, artists in the exhibition used glass, steel, hair and, in the case of *Leaky Stories* (1985) by Lise Melhorn-Boe, sanitary napkins. Packaged in a red box with a slogan promising "fifty percent more absorbing reading," each napkin contains several anecdotes concerning women's menstrual misadventures. The anecdotes, printed in red on the pads, are humorous. But the shame, confusion and embarrassment that accompany their telling indicate how

patriarchal society has made women feel self-conscious about their biological processes.

Another common design strategy for disrupting readers' expectations is to dispense with the traditional form of binding, known as the codex. In its place, artists use less linear forms of textual organization such as the scroll and accordion format. In *Flux Poems* (1982), Don Boyd presented a rusted cookie tin containing an assortment of found objects — newspaper clippings, photographs, buttons — in zip-lock plastic bags. Each bag functioned as a "page" in Boyd's book, which could be pulled from the tin and read in random order. Unfortunately, the tin's placement in a

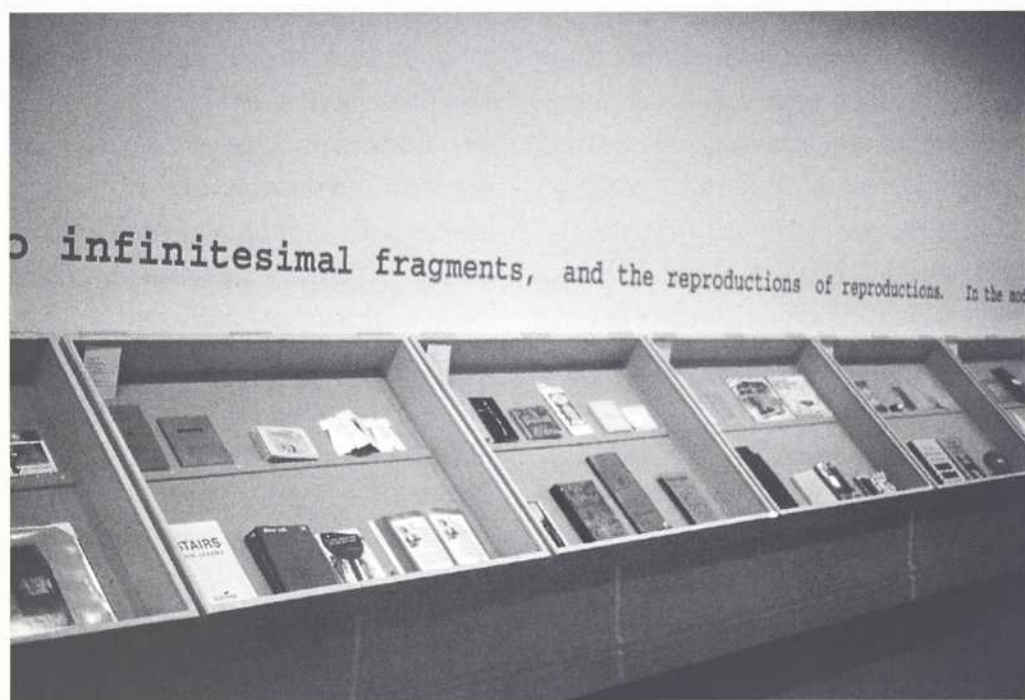
Their insistence strikes at the heart of the dilemma surrounding artists' books: are they functional books, or precious art objects? One institution actually requested that access to its collection be limited to "curators and researchers." Admittedly, some of the books are single editions, and therefore very valuable. We would never consider handling a painting or sculpture in an art gallery. But the fixed presentation of these books under glass frustrates our ability to appreciate their tactility. As a compromise, patrons were invited to ask gallery facilitators for access to certain books, which they could peruse while wearing rubber gloves. In this age of AIDS-related health con-

roducing movement and sound effects to literature, hypertext also allows readers to participate in the narrative's development. In the novel *Marble Springs* (1993), Deena Larsen describes life in a fictional nineteenth-century Colorado mining town. The story is illustrated by schematic maps of the surrounding countryside, the town itself, and several family trees. To find out more information about a given geographical feature, business or person, readers need only click the representative icon. They may even add new characters and storylines to those created by Larsen.

It may be that hypertext, with its capacity to engage readers on an interactive level, represents litera-

ture's future. The potential certainly exists to recast master narratives by introducing a multiplicity of voices. But as someone who grew up in a "two-channel television universe," I find it difficult to comprehend a world without books. Yet as I watched patron after patron ignore the display cases and gravitate toward the computer the notion of book as artifact was overwhelming. If we deny access to books, do we not promote ignorance of their contents? And does not ignorance lead inevitably to fear, and the type of nightmare scenario so vividly described in Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*?

— GREG BEATTY



"REREADING," INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE DUNLOP ART GALLERY.

glass display case precluded detailed examination of its contents.

Indeed, the inaccessibility of the books was a constant irritant. For the most part, they were displayed under plexiglas. But because books are meant to be touched as well as looked at, this installation strategy was unsatisfactory. "My original intention was to create the ambiance of a reading-room within the gallery," says Toppings. "In grammatical terms, I regard books as verbs. In order for their vision to be realized, they must be picked up. They must be opened. They must be read." But as the date for "reReading" approached, the lending institutions began to renege on their loan agreements by insisting on restrictive exhibition guidelines.

cerns, the sight of people leafing through books while wearing rubber gloves inspired an analogy linking "safer sex" to "safer reading."

Ironically, it was in the exhibition's final component, a computer display of hypertext, where Toppings' curatorial vision was most fully realized. As a form of interactive programming, which readers could access through a mouse, hypertext enables writers to escape the static constraints of the printed page. In the b. p. Nichol poem "Island" from *First Screenings* (1992-93), for example, the word "rock" was bracketed by two sets of "wave wave wave" which shifted rapidly between upper and lower-case letters. The oscillating text echoed the effect of waves washing onto an island shore. In addition to in-

Reading rooms are rapidly becoming a fixture of theory-driven exhibitions, especially those, like the 1993 Whitney Biennial, that are haunted by a particle of shame in the very idea of exhibition itself. Under the rule of print, vision is deprived of its sheer sensorial element and scopophilia is placed under house-arrest: the exhibited object, indignant of gaze, masks itself with print-derived abstraction, and the gazer becomes a learner. The strategy provides convenient cover for those unwilling or unable to look.

A recent show at the New Museum provides an opportunity to probe the exhibition/reading room constellation for signs of collusion or dialectic. The featured attraction is Bob Flanagan's "Fight Sickness With Sickness." Known to the MTV public as the protagonist of Nine Inch Nail's music video "Happiness Is Slavery," Flanagan, who bills himself as the "World's Greatest Masochist," sews up his lips, drives spikes into his penis, binds his testicles, distends his scrotum with fishhooks and is dying from cystic fibrosis (CF). His bivalent motto "fight sickness with sickness" refers both to the disease proper — the socially acceptable pathology, as it were — and the socially unacceptable "sickness" of moral dissipation,

as in "that's sick," which voice-overs in Flanagan's videos admonish. So Flanagan intends, on the one hand, to fight CF by refusing the passive disease context, offering instead his own fighting context in his "sick" performance art, CF taking its place alongside s&m and other depravities. On the other hand, CF fights s&m by fighting Flanagan himself, vaguely echoing themes of transgression and (divine) retribution more usually invoked in reference to homosexuality and AIDS. Putting it all together, one arrives at the Faustian model of genius, with self-infection (syphilis, in Thomas Mann's novel) as the key to self-transformation, the pact that promises highest creative attainment. Disease is both the means and the price to be paid.

Faustian sickness and the suffering of artists have received attention since Aristotle linked genius and madness. But under the ægis of postmodernism genius, whether victimizing or self-victimizing, has fallen into disrepute, its products seen as a virus infecting the arts with manifold distortions. The cure is to get rid of the geniuses, hastening the end of the arts once and for all and ushering in a new age of unbridled creativity and "vivo-genic" self-realization. This would

BOB FLANAGAN, CATHY BUSBY

The New Museum for Contemporary Art, New York,
September 23 – December 31



BOB FLANAGAN IN COLLABORATION WITH SHERRIE ROSE, VISITING HOURS, 1994, INSTALLATION VIEW; PHOTO: FRED SCRUTON, COURTESY THE NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART.

appear to be the end served by Cathy Busby's backroom book installation, a short flight of steps away from the main gallery. Viewing her books from the entrance one assumes they treat the theory and practice of the body, in sickness and health. But on approach the material proves to be banal pop psychology feel-good literature (*How to Live with Life*, *The Pain of Being Human*, etc.). A commentary of artistic, rather than dialectical sorts on the museum's main show must be intended. The ironic message conveyed would seem to be something like this: Art can no more transform the world than self-help literature can help, much less transform, Self. Not this kind of self-help, anyway, and not this kind of art.

But Flanagan's body mutilations provide a narrower context for thoughts about the future of self. His installation is mostly set up as a pediatrician's waiting-room, evoking the atmosphere of a diseased childhood. Magazines like *Highlights* and *Newsweek* are placed at waiting room tables, but appearances deceive, for their covers hide B&D, S&M and infantilism magazines, replete with diapers, bed-wetting and spankings. In contrast, Busby's mostly familiar titles do not deceive. They are what they claim to be, within the limits of pop psychology's pretensions to be anything other than a way to sell books. But whose Self are these books meant to elucidate? Who has read

them, who intends to read them? Might one take Flanagan to be their owner, or their intended reader?

Flanagan is himself the center of his installation, a cubicle fitted with hospital bed, medical gear, medications and visitors. Neither Operating Theater nor Recovery Room, as I learned from the artist himself (the cheery visitors laughed when I asked which it was), the cubicle is a Sick Room, and from Sick Rooms one does not take after-hours leave. It follows that when the New Museum shuts down Flanagan stays on, faced with the problem of diverting himself until opening hours. Given that the exhibition poster depicts the artist confined to a wheelchair, we can imagine Flanagan wheeling himself about the main exhibition area: *but he would not make it up the steps to Busby's installation*, since no wheelchair ramp was provided.

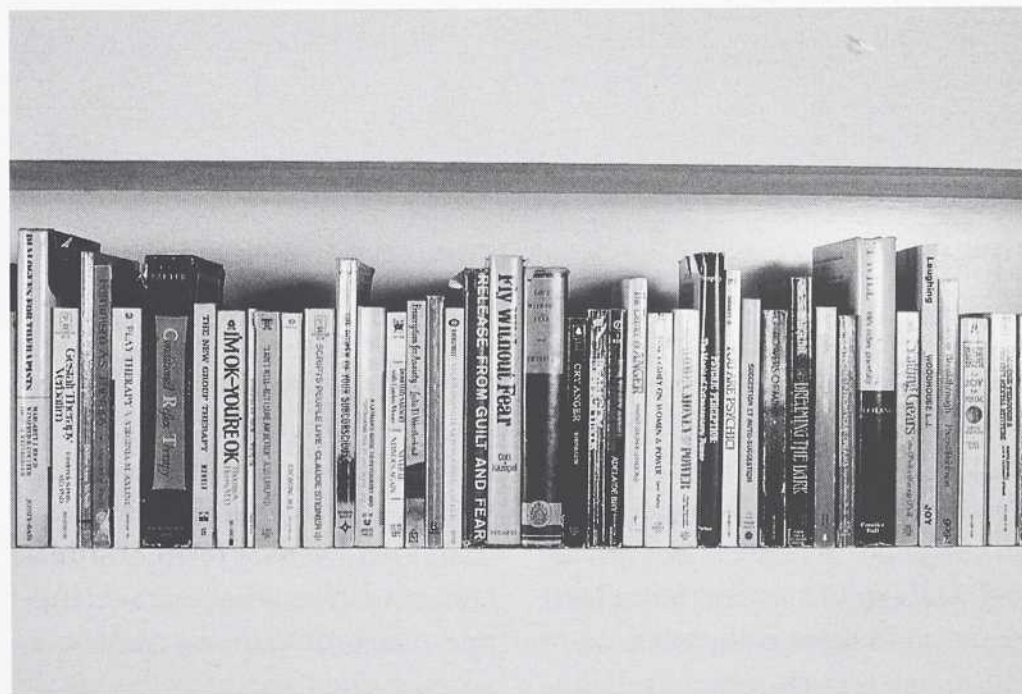
Busby's inaccessibility to Flanagan could, for instance, be interpreted as a social critique of mutual exclusivity, a parallel to the New Museum's determination to make new art accessible; yet it remains inaccessible to those without the relevant education, since low-brow self-help, as mostly featured here, tends to be scorned just by those with the sort of education that makes them want to visit museums to begin with. And in turn, just as this education cuts off access to the elemental shock value, Flanagan's psychic and physical condition would seem to command

or even require as an adequate response, so it could be said that by exhibiting self-help books as art one cuts off approaches to self-help as self-help. This implies a *functional* critique of art, with self-help as the latest and least potent edition of the shamanistic healing arts that presumably lie at art's origin, as accessible to Flanagan as healing power is radiated by the current art scene. One could equally argue that the exhibition of self-help literature renders the *purchase* of such literature (and the purchase of its healing potential) inaccessible, given that things become more expensive when recognized as art; hence art makes whatever healing might still be available through the arts inaccessible by virtue of cost. For all that, one guesses that Flanagan really could use those books, insofar as "Fight Sickness With Sickness" bows to homeopathy and hence to alternative medicine in general. Indeed I at first took him to be the owner of the collection.

However one construes the problem of access, the porno mags and novels concealed around the installation could also be interpreted as Flanagan's own artistically contextualized after-hours provisions. But here too quizzical contrasts

further. On the other hand I discovered the porno mags despite their concealment: I opened the magazines, but not the books. Why? Something here – a lack of distance between Flanagan and his art, Flanagan and viewer, the contextualization of boundaries between sickness and health, the overdeterminations of touching in an exhibition featuring penis mutilation – compelled me to overcompensate by pawing everything in sight. And yet the boundaries are uncertain: at one point a security guard kicked me out of a child's plastic chair I mistakenly took to belong to the interactive part of the installation. Is not this uncertainty intended to draw out the snooping voyeur in viewers, enabling Flanagan to projectively identify in his viewers Mother in the act of prying for indications of her son's concealed sexual practices? Material to this point I should note that Mr. and Mrs. Flanagan recently visited their son in New York only to discover, apparently for the first time, just what kind of art he does. Their response does not appear to be a matter of public record.

It would be easy to say that my limited interaction with Busby's books was based on a quick nega-



CATHY BUSBY, SELF-HELP LIBRARY, 1994, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

between Busby and Flanagan present themselves. I did not actually take the trouble to scan more than a quarter of the self-help titles, if that – confining myself to a series all beginning with the words "*How to . . .*" – and chose not to interact

between Busby and Flanagan present themselves. I did not actually take the trouble to scan more than a quarter of the self-help titles, if that – confining myself to a series all beginning with the words "*How to . . .*" – and chose not to interact

that Busby's books do: indeed what they most undoubtedly do is to *be* at the New Museum, a fact that seems more important than any other. One can hardly choke back reflections on what other things or books might have been there instead. But those are elsewhere, and to that elsewhere this reviewer re-

tired, having understood his retirement, no doubt, to be consistent with the aims of the installation. In the final analysis, one does not open those books. They are not there to be read.

— ELIOT HANDELMAN

ILYA KABAKOV AND JOSEPH KOSUTH

Centre for Contemporary Art, Warsaw, April 25 – September 4

Milada Slizińska, the foreign exhibitions curator at the Centre for Contemporary Art, has succeeded in bringing together two of the leading representatives of concep-

middle courtyard. Each tabletop is partitioned into two equal rectangles. The side closest to the windows is unpainted wood with one sheet of paper to which typewrit-

together, 120 tables and chairs, 120 montage pieces, 240 quotations. The sheer grandeur of the installation impresses.

The Ukraine-born Kabakov made a living in Moscow as an illustrator of children's books during the Soviet period, while at the same time he worked as an "unofficial" artist, which meant that he was not at all sponsored by the State and was actively discouraged from investigating such anti-Soviet notions as conceptual art. Since the mid-eighties Kabakov has been consistently concerned with the practical interactions between private and public spaces under the Soviet regime, and especially how they manifested themselves in the life and plight of the individual, e.g., his installation *He Lost His*

guage of the capacity for personal expression during the Soviet period.

His collage pieces in the installation contain both letters informing the housing authorities and secret police of suspicious, alleged wrong-doings of neighbours, and official images and photographs of Soviet monuments, happy workers, banners, parades, and maxims for living. That ever-present official, lithographed red touches each collage. Worn phrases from banners or postcards are paired with the putatively real chatter of a neighbour, a person who has been reduced to informing on another, whether with fact or not.

The choice of title for the show appears to be particularly pointed. The word "banality" entered English via the French "ban" and "banal," which carry the old sense of relating to compulsory feudal service, hence in this way common to all. This older sense of the word contributes as relevantly to the understanding of the installation as the more current sense of the everyday or commonplace, for Kabakov's collage pieces refer to both, i.e., that banal life was controlled by a strong centre, either directly or through fear of it. The word "corridor" resonates in English most notably, and meaningfully here, in such phrases as the "Polish corridor" (1919-1939), the "Berlin corridor" (1945-1989), and "the corridors of power." Each can claim some degree of legitimacy vis-à-vis an interpretation of the title of the show, but the third proves to be the most convincing as a play on words, for as we have just noticed "banality" can in fact refer to "power."

Kosuth began his career in response to the writings and works of Donald Judd and Marcel Duchamp, and of the analytic and logical positivist philosophers Ludwig Wittgenstein and A. J. Ayer, respectively. From 1965 till round 1974 Kosuth concerned himself with art in its own pure context, whereby, and following early Wittgenstein, self-reflexivity became a "tautological linguistic form," leading to the notion of "Art as Idea as Idea." In 1974 Kosuth introduced references to social context, following critical theorists of the Frankfurt School and writers of the new anthropology. Kosuth expects the



ILYA KABAKOV AND JOSEPH KOSUTH, THE CORRIDOR OF TWO BANALITIES, 1994, INSTALLATION VIEW; PHOTO: GER ZIELINSKI.

tual art, Ilya Kabakov and Joseph Kosuth. Their collaborative effort, an installation called *The Corridor of Two Banalities*, is set throughout the ground floor gallery spaces in the seventeenth-century Ujazdowski Castle.

The first room presents the viewer with one long queue of wooden tables of various heights and breadths, while partially shaded incandescent light bulbs seemingly hover above the tables at regular intervals. Some natural light spills in through few large windows at the right, which overlook the

ten letters and documents in Russian and official Socialist Realist images from Soviet Russia have been fixed. The other side is painted mid-tone grey with one pair of quotations silkscreened, one beside the other, in white lettering, Polish translations above English ones; while on the seat of the chair at each of the tables the names of the respective authors of the quotations are reprinted. The former side is characteristic of Kabakov, the latter of vintage Kosuth.

The first room is the longest, but others follow: four rooms al-

Mind, Undressed, and Ran Away Naked. The critic and mathematician Victor Tupitsyn has said, Kabakov's "objects and installations are fragments of the fabric of the ghettocentric utopia ruled by communal speech ritual." In the post-*Nomenclatura* cultures, a term borrowed from the critic Ewa Lajer-Burcharth, of the former East Bloc countries in particular, language is in dire need of rehabilitation, of renascence. Kabakov offers what appears to be a necessary first step, a critique of the manner in which ideology effectively evacuated lan-

viewer to perform a significant portion of the task of interpreting the work, through which a new consciousness may be created. His most recent work appears to have added a stronger historical element, e.g., the 1981 *Cathexis* series and the 1990 Brooklyn exhibition *The Play of the Unmentionable*. It is here where we meet up with the Kosuth of the Warsaw installation.

Kosuth has contributed not only 240 quotations but also the global form of the installation itself. The use of relatively uniform queues of tables with texts is a strong formal motif throughout his oeuvre. The use of materials has indeed changed since his early works, for instance, he now chooses slightly irregular wooden tables over mass-produced, uniform ones. (Is he permitting a return of the "aura"?) The texts themselves are mainly by world politicians, but other celebrities are also present. We see names such as Joseph Stalin, Albert Einstein, Ronald Reagan, Sigmund Freud, Lech Walesa and Margaret Thatcher. The quotations are particularly trenchant; the following two were taken from one table in the first room. The first is positioned at the left side of the table, Polish above the English:

"They fucked us and we've got to try and fuck them." – John F. Kennedy (1917-1963). 35th President of the United States. About the steel companies that reneged on their promises during the strike. April 13, 1962.

The second, at the right, reads:

"A violently active, dominating, intrepid, brutal youth – that is what I am after – I want to see in its eyes the gleam of pride and independence, of prey. I will have no intellectual training. Knowledge is ruin to my young men." – Adolf Hitler.

Even though many of the quotations are by world leaders, none can be said to possess the conventional qualities of public rhetoric, to be sure. Evidently, these excerpts must have been drawn from less public or more Freudian moments, when authentically held beliefs were or are let loose.

Thus, on the one side, Kabakov presents the first banality, the state of everyday existence in communal Soviet life, i.e., its most deplorable aspects of social degradation, through collage of text and image; while Kosuth, on the other side,

presents the second one, carefully chosen excerpts by historically significant people, the unedited great. How general can we stretch the Soviet communal experience? Should we infer that *Two Banalities* is offering a universal comment on the state of things human in very-late-modernity, or is it particular to the worst of Soviet Bloc experience? The artists' statement vouches for the former. I find it difficult to accept their universal claim, since the particularity of Kabakov's sources stands so exclusively entrenched in the Soviet period alone. Nevertheless, *Two Banalities* offers the viewer a most incisive moment for critical reflection on the nature of things human: politics, history, society, language, art

– GER ZIELINSKI

A LETTER TO THIERRY DE DUVE

Dear Thierry,

Making art is ridiculous but writing about it shares the absurdity but dignifies it. Thanks, what you did was a big job and divides/shares the absurdities skillfully. So here we are: me the artist wanting canonization and you the inquisition? No, it's much more complicated than that, and (I think) more interesting, as (I think) you think too. Too many thanks! Thanks.

The line you followed from the depicted monk by the sea of Friedrich's painting into my work is a relevant one but is only one of the many lines that might be followed. Obviously you have realized the similarities between my *Derma* and *Quintet* and *Monk Before the Sea*. Investigating them might have led to some other preoccupations of my work. *Derma* is a painted, smaller than life-size figure which is shown with his back to the spectator (same as real spectator), touching with one hand and inspecting visually the painting surface of which he is a part ("he's" up close and small, so he has a microscopic view). The surface from a distance might read as atmospheric depiction but the figure admonishes you to look at it from up close, a hand-painted "abstract" surface. *Quintet* shares the back view depicted spectator(s), in this case the photographed man and child which in two-dimensional fact share the surface with an oil painting of a reclining female nude. In the 3D (mental) reading one makes, the man and boy (?) are looking at the nude woman and she's looking at you. But of course that's not what's actually happening. A little time spent with the work will bring much that's intertwined with it as "illustration" and as fact, as a two medium dialogue partly about looking, involving looking, as art or sex education. *Quintet* means: (1) the woman, (2) the man and (3) the boy, (4) the artist and (5) the spectator. The directed look or directed attention or guided concentration have been a concern of my work but with a lot of variety that I don't think can be reduced to a "single" line in the way that you subsequently do.

Now absolutely naturally (!) I don't agree with your appraisal that I'm "not a good enough painter for that." This is like asking *Tu m'* to be sublime. That's another category. I do think my work "is more radical than that," and why I think that is related to my attempt to make the work a "now," "materialist," yes a "modernist" experience *as well as* to have and to direct the references *elsewhere* of representation, "away" and back to you and the work itself.

Regarding *Authorization* and me being an ego-maniac, I'm flattered and depressed and amused by: "I have never seen a work of more abysmal narcissism." "Abysmal" I get, yeah, nice after "*mise-en-abîme*," but I'm confused and troubled by the noun "narcissism." Now I want to make this clear, my objection has nothing to do with *any* possible personal pathologies implied by my work, but with if and how the work does or can imply that "pathology" or not. I am not offended at the allegation personally. What difference does it make, everybody's somebody and I'm a relatively modest case. What matters here is *what* you mean and from *what evidence* you have derived it. Your near-coupling of "ego-maniac" with "narcissistic" implies to me the self-love, fawning concentration-on-oneself to the detriment of relations with others, a definition that was one stage of Freud's use of the term. At one stage in his vocabulary it was a pathology, a neurosis and later an aspect of all of most character formation. Your description of the work itself, for an impossible equivalent in words, is very good, but you do not mention what is depicted in all the photographs: the taped rectangle and far more *camera* and hand than face. This is not a *self-portrait*, it's "of" the camera and the camera operator. It's in fact *self-effacing*, not narcissistic. If one considers all my work with the camera (either still or moving) *as an artist's tool* on the one hand and my consistent consciousness of surface on the other, I think we'd get closer to what this work is.

Since I've been trying to use the camera/photography to make art in the tradition of the painting and sculpture that has moved me, I've thought about it a lot. One of the things photography lacks (it can be a positive quality too) is the "thumbprint," "expressionist" personal touch aspect of painting, the "mark" – "tactility." Amongst the available variables an artist-photographer must be conscious of are: exposure ("correct," over, under), focus, depth of field, lens distortion, "thinness" (!) of the image deposit on paper (2D-ness), size of the final print in relation to subject source, colour and source of "illumination," camera position in relation to subject (one theme of *Recombinant*), and the fact that *someone* took/takes the picture. In *Authorization* that someone, the person originally reflected, took the photos, and this series of photos is a record of that. What that person looks like, and the fact that he looked at himself in the mirror are not "narcissistic." It just says: "someone (glimpsed in the photos) took these pictures." All of the photo works use/emphasize some "non-realistic," *abstracting* aspect of photography. *Of a Ladder* and *Glares* record the "distortion" of what's called a "normal" lens (!) and of light source/exposure. Maybe it's the *repetition* of photos of the artist that makes it "narcissistic"? Or is it the mirror perhaps? Of all my hundreds of works, I've used mirrors in five and two of them contain my photographed image! Compare the range of references in *Scope*, 432101234, *Membrane*, *Press* and *Authorization* for their use of the miracle of reflection in polished surfaces.

If again one returns to the category of the variables of camera utilisation, *Venetian Blind* is in fact very close to *La Région Centrale*. Though it is partly of the photographer, he's in fact more out-of-focus than the backgrounds, he's in the way. The photos were physically taken as much by *the camera* and the artist's concept of the work as by the photographer. The camera was held in my hands pointed at me and at the open generally selected background, and then my hands pushed the shutter buttons while my eyes were closed. It is images of "me," but is it "narcissis-

tic"? Like *Authorization*, this uses the fact that there was a maker. *Press* does that too. There is one photo in the work that doesn't have a crushed object, so it states the 2D-ness of the original surface *with* the facts of the 2D-ness of the sixteen photos; it's a signature, an authorization, a mild personalization of the uninflected surface of a photo. If I may be so ego-maniacally bold, consider Vermeer's wonderful painting, *The Muse of History*. "He" is in the painting painting a view of himself that he can't have as he paints a painting of a model that is the painting. In their smaller way: *Authorization*, *Derma*, *Quintet* are similar tactics. And what about *Crouch Leap Land*? (Also, excuse me: Velasquez!) Just thought of a work that isn't a self-portrait either: *Egg*.

I'm also puzzled by your categorization of *Scope* as "narcissistic." How and why it can be "a metaphor for human relations steeped in narcissism," when no one else is seen in it? It's then an "abstract" space, an illusory tunnel closed by the same surface which is behind you. And if you see another "you" in it, why is this "narcissistic"?

Yours is an interesting proposition that "a good deal of the self-referential 'art-about-art' tropism of modernism comes from the fear of being caught with one's pants down." *Projection* (a late WW work) is partly of the genital parts of me "with my pants down"! An interesting dangerous work, it wasn't included in Dennis Reid's show. Not out of fear. Anyway, you say: "fear of being disclosed as someone with an ability for human relations not quite matching his or her aesthetic ambition." Judgment of such "ability" and what that might mean in *la vie quotidienne* is so subject to fashion and has so many horrifying aspects (murder being almost an American norm of human relations), that this is definitely a tragicomic proposition. Artists, even self-effacing ones, *do* reveal themselves in their work more than stockbrokers. Yes, inescapable, but to *try* to make work that *doesn't* talk about how *you* the artist laugh, cry, suffer, love/hate is more admirable (to me!) than being trapped with a work that talks about its maker's deficiencies. Picasso produced great art. John Cage is inter-

esting, though to choose chance as a method of choice to evade his own taste turned out to be his taste. So, O.K., my work is mine. I don't think this is "irrelevant to their art" but how you use it and what *your* problems are are a factor. Yes?

Yes, if they are "evasions" I prefer those to those that say: "I'm a sincere, caring, sensitive guy who is always conscious of the needs of others," a Mother Theresa of art. Who would qualify for 10/10 and what standards of art (and life!) would be involved? I don't think there can be art of *any* value with "little human content" and whether this period has "sheltered more artists with a mediocre insight into human nature" is true or whether "human nature" was *acted* not depicted during this period is the question. Malevich or Mondrian were human beings, they're just not asking you to laugh and cry at the drop of their hat, reactions more proper with a time art than with a static art with the ambition to be seen frequently, to be returned to, to be inspected. Abstract art was (is?) one of the great voyages of discovery of the human spirit. Like keyboard music. "Human nature" is discussed and legible in Rothko, Gorky (two suicides) and Pollock (another?). Perhaps they were unsuccessful in human relations, and that's the shamanistic sacrifice of their contribution to *us*.

I'm surprised that you were surprised to find the WW work psychologically "transparent," and I think the subsequent "embarrassment" is part of their strength. They're all different. Summation is suspect. However, they're all involved with a dialogue between materiality, process, and sign, with different emphases in each work. You're right (and wrong) in picking on my over-emphasis that "my subject is not women or a woman but the first cardboard cutout of WW I made. A second remove depiction." Since there is a consensus that a woman is represented, the subject is "women," but then, like the subject being haystacks in the Monet paintings – with the important exception, which I savoured and savoured, that sex is unavoidable and that "women" now as ever are of narcissistic interest to themselves and to men! The reason I

over-emphasized is that it's important that the subject of all the WW works was the material object, the cardboard cutout which I first made in mid '61. This "second remove" doesn't remove the fact of the contour representing a woman but makes possible a range of pictorial/sculptural ideas impossible without this mediating tool/model/instigator. Reference back to "women" or a woman individual will vary with each work. Paintings of people, dogs, horses, pots, dead fishes, fruit, flowers are all *objects* with 2D surfaces. A fact or recognition-appraisal: a painting *is* an object. A painting is an *it*. Painting's possibilities have always been in this "dialogue." The fact that WW works stressed materiality does not mean that the painter thinks women are objects.

In *Venus Simultaneous*, *Project*, *Four to Five*, *Clothed Woman*, *Femetal*, *Stairs*, the figure is actually an absence, a trace, what is left is the painting. The decision that the original cardboard cutout was to be a constant, in physically making the works, led me to new form/contents that wouldn't have been possible without it. For example, the three-dimensional extensions of the original template's negative shapes which produced new "figurations" in *Torso*, *Interiors*, and *Gone*. I was conscious of and careful to control the amount of "realism." The figure is a "stand-in," hypothetical, almost not there in relation to actual material (see also *Rolled Women*, *Stowaway*). I definitely did not want to make a "Surrealism." When I used the conventions of "realism," they were used as degrees of "realism" set against and with one another (*Mixed Feelings* or *Sleeve*).

I think you're asking for a sentimentality in the WW works that if it was there you'd profoundly dislike. The criss-cross of subject reference, eroticism, absence, materiality and icon is important to what was done. Ergo: I think they, as a body of work, are almost the only body of work that via a radical conservatism continued in new ways certain lines of Picasso, Matisse and Duchamp. My monogamy with the WW led to the pre-Buren Buren (identical concept but with the representational difference) of the

"Lost Works," WW works that were "site-specific" before the term existed.

Since it's obvious that a woman is represented and this obviously is a subject, I'm puzzled by your tone of: "And there we are." As if you had uncovered something I was hiding. Women *are* the first "other" for *any* man biologically. Your statement that "otherness is not difference" is not true. Difference is an aspect of otherness. As a visual artist I'm referring to the visible, within "painting." It's totally sentimental to refer to this month's fashion that the main differences between people are not gendered. In character in life there's *some* truth in that but not to the naked eye. How could *anybody* paint that? What you wrote about the pronouns he, she, you, is very interesting, but in and for works of art the you is *you*, the spectator.

One of the attractive aspects of the WW outline for me when I was using it as a formal constant was that the figure was seen from the *side*, in passing, it's a phase of motion, not a static pose, unlike a seated or reclining figure or, especially, in the case of your "you" argument, a portrait, frontal. The WW pose is more anonymous (*not* contact with an individual frontally), of course, but for my purposes it was much more open than, for example, a Rembrandt self-portrait, the kind of "humanist" exchange that you seem to be saying the WW works lack in some pathological way.

The *Audience* (my *Fountain*) is, as you say, largely built on "direct address" (like the nude in *Quintet*), but the WW's non-contact is a positive aspect, making it "emptier" as a guide and allowing for, asking for, more ways to fill it (creatively). Yes, that's sexual. And of course it can be said to be voyeuristic but very very mildly so and, let's face it (!), this *is* visual art.

About a year after I'd started the WW works I read about Warhol's work. I immediately and sickeningly recognized the resemblances to what I was doing. I had made what I felt were big leaps in my thinking and practice; it was exciting and, because of American art history power, I was worried that my work would be relegated

eventually to "influenced by Warhol," which it wasn't. I was in the colonies, that's one of the reasons I went to New York, which emphasized that my work wasn't American. The similar thinking was that he arrived at flat, found subjects (from advertising and the American icon business), but mine were an attempt to "artificially" make a "trademark," "icon," "stylization" from within the art world (from art/life, not from "non-art" objects). I had used stencils in the previous abstract paintings, and trying to use a representational stencil was a revelatory discovery for me as well as when I made the first cut-out figures with no backgrounds. No one else had done that. The stencils led me to more interest in other forms of reproduction, which paralleled Warhol's silk screens. Rauschenberg's frottages from newspapers, Jasper Johns (and Duchamp) led Warhol to abstract expressionist scale quotations from "print," which wasn't the case with my decisions.

As you know, I've often made work that considers the spectator's part in the work. Some of your remarks make it seem a good idea for me to report to you the range of ideological, symbolic readings of the WW works that spectators have stated (truly a love/hate scale!). At one end of the scale, many have found the outline images (especially the Expo '67 figures) to be a positive statement about women, "striding forth with confidence, active, resolute to take their new independent places." In the galleries I talked with many jubilant women who felt this way. Samples of the other extreme are: "It's disgusting to have those banners of nude women hanging all over town." (That's a good one. It's true the banners could have been advertising a hookers' convention, and they *would* fit in front of a strip club.) Also, "A man shouldn't be allowed to represent women. What does he know? She's just a sex object." Other appraisals: "It's all another example of men abusing women by using a saw to cut them out of plywood, flattening them, painting them with car enamel, rolling them up, folding them. And in *New York Eye and Ear Control*, burning, hanging and drowning them." This last

accusation happened after a screening of the film. But Alfred Hitchcock is *popular*! There was also the accusation that I cut off the top of the head to keep women from thinking and the hands and feet to keep them from getting anywhere.

All these readings seem to prove that belief in voodoo is alive and well. All 2D images are cropped and flattened. At least the WW works use this fact. In this case the remains of the rectangle from which the "figure" was taken make it pictorial, reinforce its source in "painting," keep the rectangle/window as a usable if needed form/subject and make the figure less mannequin- or doll-like than if all its extremities were represented.

A full figure is used in some works. *Sleeve*, 1965, which I (egomaniacally) consider to be my *Étant Donnés* (made before it was exhibited), has the uncropped figure (a cutout, so it's still "cropped" in a sense) as well as many other 2D variations.

I don't think psychologizing the WW has been done. When I had been working with it a few years I thought maybe I should design a new one. What if it was a stylized man, even specifically me? *That* would be narcissism and egomania. The fetishism would have been homosexual; there *is* an eroticism in *contour*. If in one sense the WW represented for me the desire often aroused by passing women and the possible pleasure of getting to know them (in both senses), the anonymous becoming familiar, then perhaps in another way the WW represents *my* feminine, my anima, my lesbianism.

The fundamental difference between the material representation and its source in the physical world outside the work is one of the experiences I've hoped my work would provoke. Not to just accept the work as a "pointer" only. Interesting, though, this "pointer"-business. I have made a large sculpture which is in fact a large "pointer," called *Transformer*, 1980. It's not in the retro because of space, not quality. It's a pole, a limbless tree fifteen feet long and suspended horizontally by a rope to a height of five feet above floor. The small end of the tree (very straight) has been sanded, polished and varnished to a very

sharp point, the rest is unrefined. It's like a compass in that it sways slowly . . . and points . . . A work that calls for attention but deflects it to where it's pointing to, which could be to you. Directing attention (but away in this case, *Seated Sculpture* and *La Région Centrale* are relatives).

About the yellow chair in *Wave-length* in connection to the WW works. You say: "What remains is the yellow chair, and the yellow chair is not a 'this'." It is in some subliminal way a 'you', since it is facing us. But eventually the yellow chair vanishes too." On one level of experiencing the film and of course later, describing that experience, this is "true," but your use of "you" here is very pertinent because as I've mentioned earlier the WW is *not* facing you/us and is thus less a "you" to you than the yellow chair!!! I'm sure anthropomorphizing the yellow chair happens (to me it's the "hero"), but the deeper experience of it is: *there never was a yellow chair on the screen*, there never was a room there either. What was it that you recognized as a "yellow chair" and as a "room"? All my work with representation tries to put "you" in contact with the core of this mysterious species-specific belief, an hallucinatory capacity very special with "us." Mind and Matter. Beliefs. What is there?

I realize I have scribbled a lot! I have done so because what you wrote made me feel you cared (about my work, I mean!) and that thus my commentary would be welcome. I hope so! Very best wishes.

— MICHAEL SNOW,
JULY 26, 1994

INTÉGRATION DES ARTS À L'ARCHITECTURE

Rappel aux artistes professionnels en arts visuels

Les artistes professionnels en arts visuels du Québec peuvent s'inscrire au fichier de renseignements relatif à l'application de la **politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement**.

Les **inscriptions** à ce fichier ont lieu **deux fois par année: le 1^{er} janvier et le 1^{er} juillet**.

Prochaine date limite d'inscription:
1^{er} juillet 1995.

Pour s'inscrire, prière de s'adresser à la direction du ministère de la Culture et des Communications de sa région ou au:

Secrétariat de l'intégration des arts à l'architecture
Ministère de la Culture et des Communications
225, Grande Allée Est
Bloc C, rez-de-chaussée
Québec (Québec) G1R 5G5

Pour plus de renseignements, téléphoner au (418) 643-1678.



Gouvernement du Québec
Ministère de la Culture
et des Communications

Québec 

Cette Revue

est disponible sur microfilm ou microfiche

*Les volumes antérieurs de cette publication sont
également disponibles sur microfilm ou microfiche.*

*Pour de plus amples renseignements,
veuillez communiquer avec :*



Micromedia Limited
Canada's Information People

20 Victoria Street,
Toronto, Ontario M5C 2N8
(416) 362-5211 1-800-387-2689

TOM DEAN

29 avril - 27 mai 1995

GENEVIEVE CADIEUX

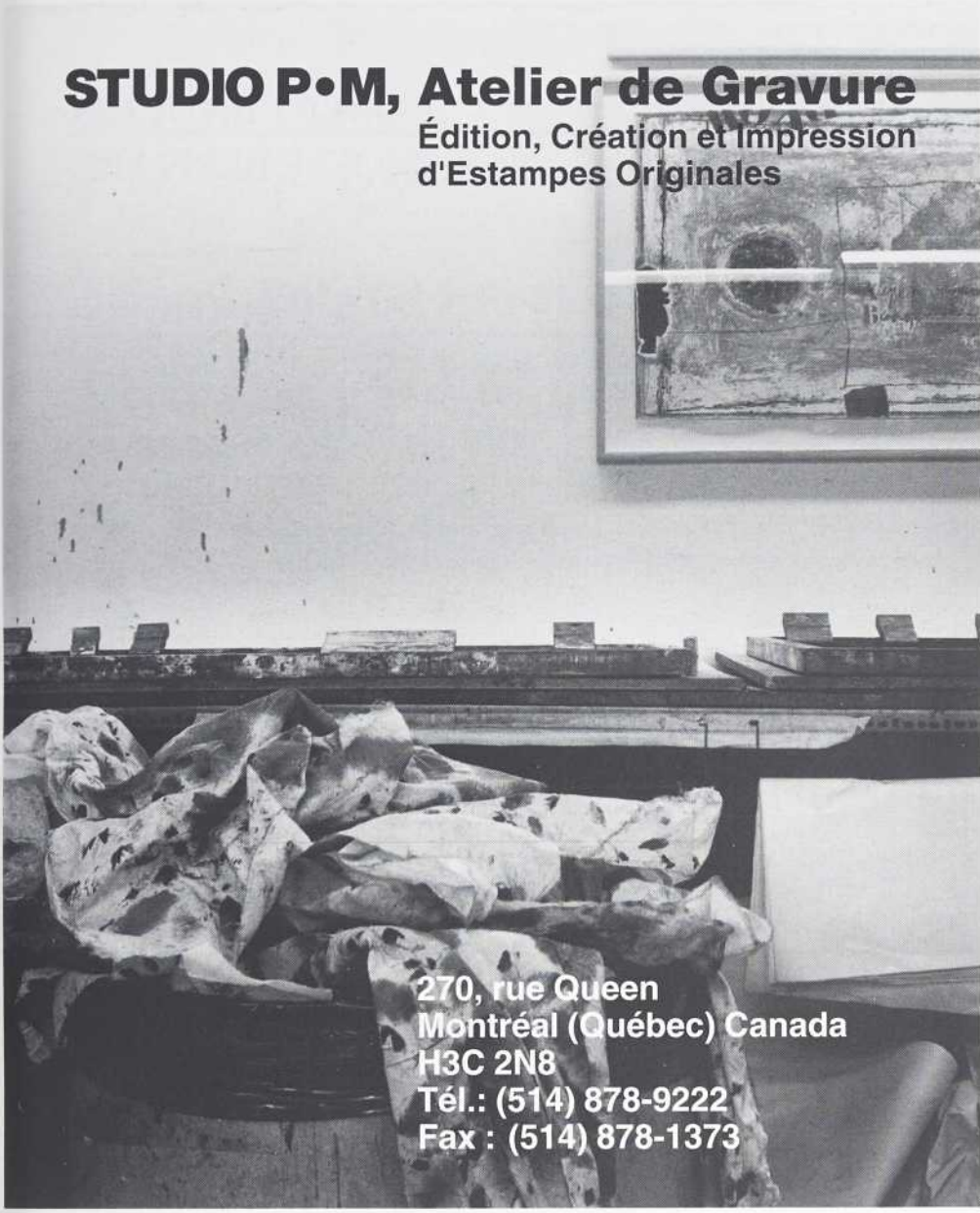
3 juin - 12 août 1995

Galerie René Blouin

372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 501, Montréal H3B 1A2 (514) 393-9969/fax: 4571

STUDIO P•M, Atelier de Gravure

Édition, Création et Impression
d'Estampes Originales



270, rue Queen
Montréal (Québec) Canada
H3C 2N8
Tél.: (514) 878-9222
Fax : (514) 878-1373

Galerie Yves Le Roux

Michel De Broin
30 mars - 29 avril

Art Chicago 1995
The New Pier Show
11 - 16 mai

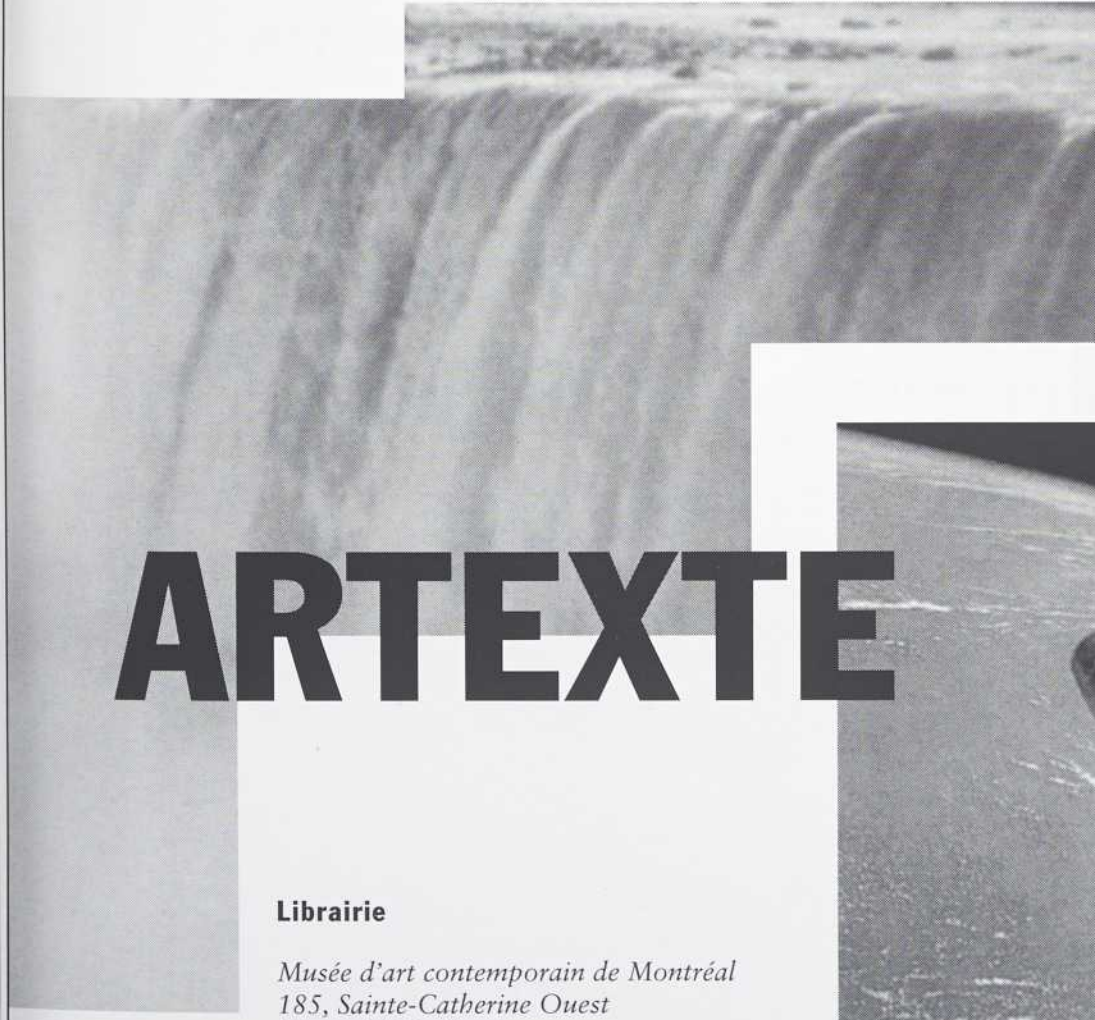
Biel March Simó
25 mai - 23 juin

5505 boulevard St-Laurent, suite 4136, Montréal (QC) H2T-1S6
Tél: 495 1860 Fax: 273-8051

Centre de documentation

Service de distribution de catalogues d'exposition

3575, Saint-Laurent, suite 103
Montréal (Québec)
Canada H2X 2T7
Tél.: (514) 845-2759
Fax: (514) 845-4345



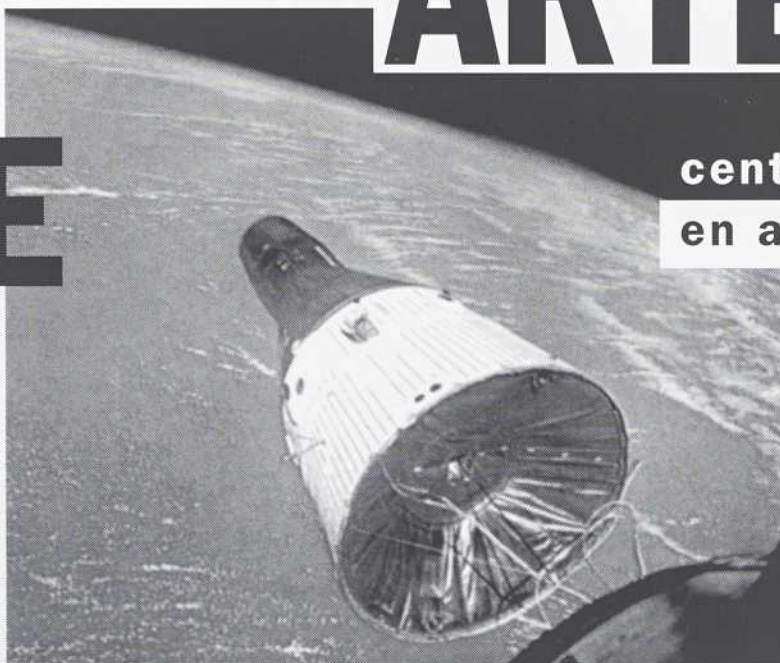
ARTEXTE

ARTEXTE

**centre d'information
en art contemporain**

Librairie

Musée d'art contemporain de Montréal
185, Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec)
Canada H2X 1Z8
Tél.: (514) 847-6903
Fax: (514) 847-6909



Optica

UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
A CENTRE FOR CONTEMPORARY ART

23 MARS AU 22 AVRIL 1995

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

ROBERT SAUCIER

JOSÉE BERNARD

18 MAI AU 17 JUIN 1995

SOUFFRANCE(S)

PIERRE FOURNIER, SOPHIE JODOIN, MARCEL LEMYRE
DAVID RASMUS, LAUREL WOODCOCK

COMMISSAIRE: MARIE FRASER

3981, boulevard St-Laurent, espace 501

Montréal (Québec), H2W 1Y5, Téléphone: (514) 287-1574, Télécopieur: (514) 289-9680, Ouvert du mardi au samedi de 12h à 17h, le jeudi de 12h à 18h30
La galerie bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal

REMBOURSEMENT

DE LA SURTAXE ET DE LA TAXE D'AFFAIRES

Appel aux artistes professionnels en arts visuels

Le ministère de la Culture et des Communications et la Ville de Montréal accordent un remboursement aux artistes professionnels/les en arts visuels de l'ensemble du Québec, utilisant un atelier dans un immeuble non résidentiel, qui ont payé une taxe d'affaires et/ou la surtaxe et la surtaxe modifiée pour les années 93 et 94.

Pour obtenir un formulaire de remboursement, contactez le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV), organisme officiellement mandaté pour gérer la subvention, en composant le numéro sans frais : 1-800-391-7101 (du lundi au vendredi de 9h à 12 h et de 13h à 17h).

Il est à noter que le formulaire dûment rempli ainsi que les pièces justificatives faisant la preuve du statut professionnel de l'artiste et du paiement des taxes devront parvenir au RAAV au plus tard le 30 avril 1995.

460 Ste-Catherine o., bureau 315, Montréal

1-800-391-7101

main gallery

Richard Purdy Apr 6-May 13

Warren Murfitt May 18-Jun 24

natured Jun 29-Aug 5

project room — curated by Jennifer McMackon & Max Streicher

White Lily Presents

Michael Fernandes Mar 16-Apr 15

Regan Morris & Nadine Norman Apr 20-May 20

Daniel Bowden & Stacey Lancaster May 25-Jun 24

Garnet Willis Jun 29-Aug 5

439 King St. West

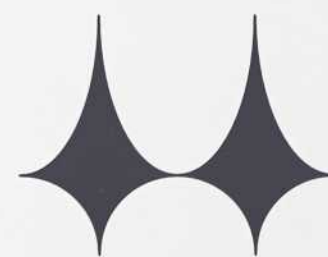
Toronto, Ontario

Canada M5V 1K4

tel 416-977-1412

fax 416-977-8622

Mercer Union



Gairloch Gallery

TOYS BY ARTISTS, ARCHITECTS & DESIGNERS

Fundraising Auction on Saturday, May 6

ANGELA GRAUERHOLZ

May 13 - July 9

CORPUS LOQUENDI

Video Salon, May 13 - July 3

Organized & circulated by Dalhousie Art Gallery

Centennial Gallery

PERMANENT COLLECTION

April 8 - May 14

ANGELA GRAUERHOLZ

May 13 - July 9

Organized & circulated by le Musée d'art contemporain

Oakville Galleries acknowledges the support of The Canada Council, the Department of Communications, Ontario Arts Council, the Ministry of Culture, Tourism and Recreation and the Town of Oakville.

OAKVILLE GALLERIES

PH: (905) 844-4402 FX: (905) 844-7968

GAIRLOCH GALLERY
1306 LAKESHORE ROAD EAST
OAKVILLE, CANADA, L6J 1L6

CENTENNIAL GALLERY
120 NAVY STREET
OAKVILLE



Peter Bowyer

Peter Cosco

Cathy Daley

Tom Dean

Mark Gomes

David Hlynsky

Garry Neill Kennedy

Ginette Legaré

Mark Lewis

Dyan Marie

Al McWilliams

Louise Noguchi

Randy and Berenicci

Brian Scott

Shirley Yanover



COLD CITY GALLERY

686 Richmond st. West, Toronto, Ontario M6J 1C3 Telephone (416) 363-6681

New British Portraits

films by

Ruhul Amin, Shafeeq Vellani, Avie Luthra

Asif Kapadia, Pratibha Parmar

curated by **Atif Ghani**

a co-presentation with Dosh Pardesh

April 19 - May 20

Millie Chen

cook and crave

April 26 - May 20

Gary Kibbins

2 films

P & Not-P

Mead Lake

May 24 - June 24

Kati Campbell

installation

May 31 - June 31

YYZ welcomes film, video and performance proposals for curatorial review on an ongoing basis.

Next deadline for visual arts submissions is November 1, 1995.

Please contact the gallery for further information.

YYZ Artists' Outlet

1087 Queen St. West

Toronto, Canada. M6J 1H3

tel. 416-531-7869 | fax 416-531-6839

YYZ acknowledges the support of The Canada Council; the Ontario Arts Council; the Province of Ontario, through the Ministry of Culture, Tourism and Recreation; the City of Toronto, through the Toronto Arts Council; and the Municipality of Metro Toronto, Cultural Affairs Division.

YYZ



SAPPORO INTERNATIONAL
PRINT BIENNALE

"CALL FOR ENTRIES"

THE 3RD SAPPORO INTERNATIONAL PRINT BIENNALE

■ APPLICATION PERIOD August 16 - September 14, 1995

■ AWARDS

Grand Prize	JP¥ 2,000,000 (approx. US\$20,000)	1 work
First Prize	JP¥ 1,000,000 (approx. US\$10,000)	1 work
Sponsors' Prize	JP¥ 200,000 (approx. US\$ 2,000) each	25 works

Winners of the Grand Prize and First Prize will be invited to a ceremony held in Sapporo.

■ JURY

Evgenija N. Petrova (Vice-Director, the State Russian Museum, Russia)

Apinan Poshyananda (Art Critic, Thailand)

Richard Francis (Chief Curator, Museum of Contemporary Art, Chicago, U.S.A.)

Yusuke Nakahara (Art Critic, Japan)

Takaaki Sasano (Chief Curator, Museum of Contemporary Art, Sapporo, Japan)

Shigeo Okuoka (Chief Curator, Hokkaido Museum of Modern Art, Japan)

Kunio Yaguchi (Art Critic/Chief Curator, Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan)

Shigeru Yoshida (Creative Director, Marui Imai Inc., Japan)

■ EXHIBITION

March 23 - April 7, 1996 / Temporary Exhibition Room, Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, Japan

■ ENTRY FORM

To request an entry form, please send 1 international postal coupon to the following address.

SAPPORO INTERNATIONAL PRINT BIENNALE

Osawa Bldg. 2F, Nishi 1-chome, Minami 1-jo, Chuo-ku, Sapporo 060 Japan

Fax (+81) 11-210-8112

All reference are requested to be in English or in Japanese.

Art 26'95. Le salon international d'art.



Messe Basel.

Sponsored by



Edward Poitras

Canada XLVI Biennale di Venezia

Venise 11.06.95-15.10.95 Venice

Musée canadien des civilisations
Canadian Museum of Civilization
Information + Catalogue (819) 776-7167

Coyote 1986 Edward Poitras, collection: Neil Devitt, Regina
Citation/Quotation Jimmie Durham Photo Don Hall, Regina

Canada



Revue publiée par les Éditions ZYX avec le soutien du
Ministère de la Culture et de la Francophonie,
Direction Régionale des Affaires Culturelles du Centre

20 Quai Cypierre 45000 Orléans France
Tél. (33) 38 42 03 26 Fax. (33) 38 42 03 25

exposé

revue d'esthétique
et d'art contemporain

sommaire

The Telephone Book
Avital Ronell

Kawamata. Constructions nomades
Marie-Ange Brayer

Théorie du schématisme universel
Jean-Claude Dumoncel

Monstrum Mirabile et Audax
Kurt W. Forster

Faxitexture
Jacques Derrida

Laurent Chambert. Signalétique de l'image
Luk Lambrecht

Les architectures liquides dans le cyberspace
Marcos Novak

Transit
Claude Rutault

Figures de déplacement.
L'écriture du corps en mouvement
Pascal Rousseau

Mel Bochner. Gravats.
Représentation des premières œuvres
Barry Schwabsky

Quand l'objet de l'art est la démarche.
Flânerie, dérive et autres déambulations
Christel Hollevoet

Asymptote : Instaurations de l'éventuel
Frédéric Migayrou

Langlands & Bell. Citations d'architectures
Jérôme Beyler

Tentatives de vol
Walter Frank

**Le fil du rasoir : défaut d'inscription
et passions du risque**
David Le Breton

Demeures pour Cyborgs
Anthony Vidler

Une figure sans trait, la pensée sans façon
Frédéric Migayrou

Peter Campus. Entre un double et l'autre
Anne-Marie Dugué

Perturbations ciné-géniques de la vision:
notes sur le travail filmique
de Robert Smithson et Dan Graham
Eric de Bruyn

Entre les lignes. Le Musée Juif de Berlin
Daniel Libeskind

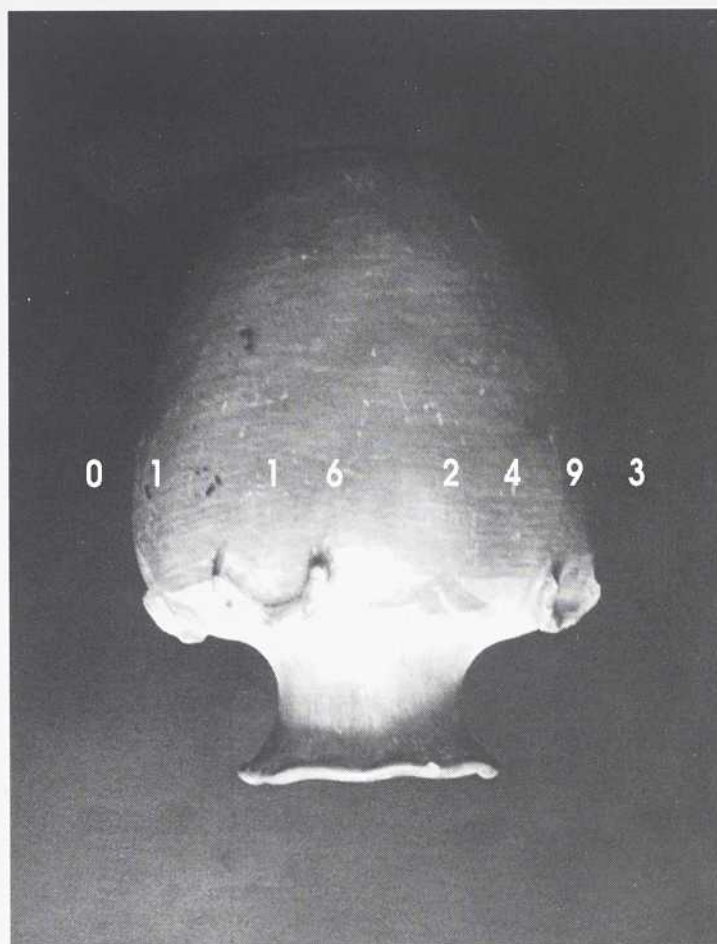
Brève histoire du ski.
Prolégomènes pour une archéologie du kick
Lieven de Cauter

Mesures d'une fiction picturale :
la carte de géographie
Marie-Ange Brayer

N° 2 pertes d'inscription

Après le refus de toute valeur d'inscription de la modernité, une inscription plurielle et relative traverse l'art de l'après-guerre. La carte de géographie devient l'instrument de réappropriation d'un territoire en fuite. Les échappées hors de ce territoire à travers les tentatives de vol, la récurrence du gonflable, ou encore les expériences de déambulation et de dérive urbaine dans Fluxus ou l'art conceptuel, ont fait de l'inscription une strate mouvante, en constant déplacement d'un site à l'autre. Le séculier se nomadise, l'architecture se fluidifie dans le cyberspace, ou segmente le visible hors de toute fondation. L'écriture transite en flux communicationnel et a-sémantique. L'idéologie des sports de glisse et de l'expérience limite de la vitesse fait de l'inscription une conflagration d'espace-temps. "Pertes d'inscription" retrace cette économie a-territoriale de la création à travers des articles historiques, des essais philosophiques, des monographies ainsi que des textes littéraires.

FRANC PETRIC



LA TRAVESIA

SITE-SPECIFIC INTERVENTIONS

GALLERIA UNIMEDIA

9 MAGGIO 1995 - 27 MAGGIO 1995

LE CISTERNE DI SANTA MARIA DI CASTELLO

5 GIUGNO 1995 - 17 GIUGNO 1995

SI RINGRAZIANO:

THE ONTARIO MINISTRY OF CULTURE, TOURISM AND RECREATION/
ARTS ABROAD PROGRAM

ONTARIO ARTS COUNCIL/ FILM, PHOTOGRAPHY, VIDEO/ VISUAL ARTS
THE CANADA COUNCIL/ VISUAL ARTS

L'AMBASCIATA CANADESE/ ROMA
IL CONSOLATO DELLA REPUBBLICA DOMINICANA/ GENOVA

LA REGIONE LIGURIA
LA PROVINCIA DI GENOVA
L'ASSOCIAZIONE CULTURALE SANTA MARIA DI CASTELLO/ GENOVA
FABBRICA CASA MUSEO GIUSEPPE MAZZOTTI/ ALBISSOLA



CATERINA GUALCO-UNIMEDIA

VICO DEI GARIBALDI 1, 16123 GENOVA. ITALIA TEL./FAX(010)200485

Pam Skelton

Dangerous Places: Ponar
Main Gallery & Project(s) Room
27 avril – 27 mai

Réal Patry & Jennifer McMackon

New Work
Main Gallery
2 juin – 30 juin

Aeli Kämh s

Artist In Residence —
Project(s) Room e
2 juin – 30 juin —

Zep e

Horny as Hell j
Performance e
6 juillet d

101 remercie le
soutien financier
du Conseil des
arts de l'Ontario,
le Conseil des
Arts du Canada,
la Municipalité
d'Ottawa
/Carleton, le
Ministère de la
Culture, du
Tourisme et des
Loisirs, la Ville
d'Ottawa, ses
mécènes et ses
bénévoles.

101

Gallery 101
319, rue Lisgar
Ottawa, Ontario
Canada, K2P 0E1

v. 613 230 2799
f. 613 230 3253

**LE CENTRE D'EXPOSITION
DE BAIE-SAINT-PAUL**

présente

«SECONDE NATURE»

du 15 avril au 12 juin 1995

Événement: «La sculpture qui se fait» avec 7 artistes

«À LA MANIÈRE DE DEGAS»

du 15 avril au 12 juin 1995

Exposition itinérante du Musée des Beaux-Arts du Canada

«RICHARD LACROIX: 1984-1994»

du 23 juin au 15 septembre 1995

Expo-événement

HORAIRE D'HIVER: de 9 h 00 à 17 h 00

HORAIRE D'ÉTÉ: de 9 h 00 à 19 h 00

et produit par le Centre d'art de Baie-Saint-Paul:

«MÉMOIRE D'ÊTRE»

SYMPOSIUM DE LA JEUNE PEINTURE AU CANADA
du 4 août au 4 septembre 1995

23, rue Ambroise-Fafard

RENSEIGNEMENTS: (418) 435-3681

LE CENTRE D'ART EST SUBVENTIONNÉ PAR
LE MINISTÈRE DE LA CULTURE DU QUÉBEC ET PATRIMOINE CANADA.

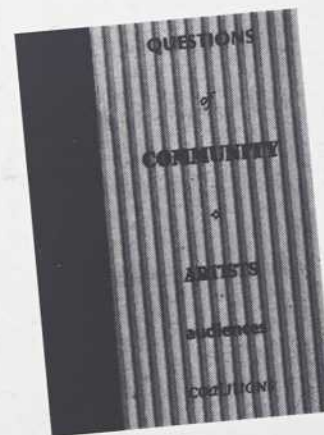
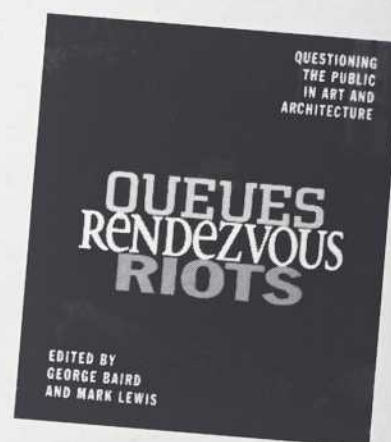
New books from Banff! To order call 1-800-565-9989

**Queues
Rendezvous
Riots**

QUESTIONING THE PUBLIC
IN ART AND ARCHITECTURE

EDITED BY GEORGE BAIRD
AND MARK LEWIS

176 pp / 43 b&w and
6 colour photographs
ISBN 0-920159-72-9 / \$35hc



**Questions of
Community**

ARTISTS
AUDIENCES
COALITIONS

EDITED BY A VISUAL ARTS COLLECTIVE
AT THE BANFF CENTRE FOR THE ARTS

224 pages / 57 b&w photographs
ISBN 0-920159-74-5 / \$25hc

BANFF CENTRE PRESS



Box 1020-50 Banff Alberta Canada T0L 0C0 (403) 762-6697

CONTEMPORARY Art Gallery

PHILLIP McCRUM
Portrait Wall & other works

march 18 to april 29

SHONAGH ADELMAN
ALLYSON CLAY

may 6 to june 17

555 Hamilton Street, Vancouver
British Columbia, V6B 2R1
Phone 604 681-2700
Fax 604 683-2710

The Contemporary Art Gallery acknowledges the financial support of the Canada Council, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the Ministry of Small Business, Tourism and Culture, and our members.

February 25 — April 9

SHOWCARDS GENERAL IDEA

*From the collection of the Canadian Museum of
Contemporary Photography, Ottawa*

April 22 — June 11

DEATH AND THE FAMILY

*Gisele Amantea, Marian Penner Bancroft,
Wyn Geleynse, Paula Levine,
Toby MacLennan, Ross McElwee,
Lani Maestro, Dennis Oppenheim,
Larry Sultan, Bill Viola*

*Supported by the Canada Council, the Vancouver Foundation,
Preferred Service Customs Brokers, and Hemlock Printers.*

333 Chesterfield Avenue
North Vancouver, B.C.
V7M 3G9
phone (604) 986-1351
fax (604) 986-5380

Gallery Hours

Wednesday-Sunday
12-5 pm

Thursday
12-9 pm

PRESENTATION HOUSE Gallery

CANADIAN PHOTOGRAPHIC PORTFOLIO SOCIETY

Limited edition portfolios

LIZ MAGOR MILITARY THROUGH THE AGES

available June 1995

Purchase 520 Hawks Avenue
Inquiries Vancouver Canada
C P P S V6A 3H9 (604) 253-2550

DISTANZ UND NÄHE/ DISTANCE AND PROXIMITY

BERND AND HILDA BECHER | ANDREAS
GURSKY | CANDIDA HÖFER | AXEL HÜTTE
SIMONE NIEWEG | THOMAS RUFF
JÖRG SASSE | THOMAS STRUTH
PETRA WUNDERLICH

March 8 - March 25, 1995

organised by the Institute for Foreign Cultural Relations and
circulated by the Goethe-Institut Vancouver

ALBERTA COLLEGE OF ART GRADUATING STUDENTS' SHOW

April 6 - May 14, 1995

Financial support for the Illingworth Kerr Gallery is provided by the Alberta Foundation
for the Arts, a beneficiary of the Lottery Fund of the Government of Alberta, and the
Canada Council Exhibition Assistance Program.



Illingworth Kerr gallery

ALBERTA COLLEGE OF ART 1407 - 14TH AVENUE N.W.
CALGARY, CANADA T2N 4R3 403 284 7632



Hof

MA

POIRIER · SCHWEITZER

C.P. 336 Westmount

Canada H3Z 2T5

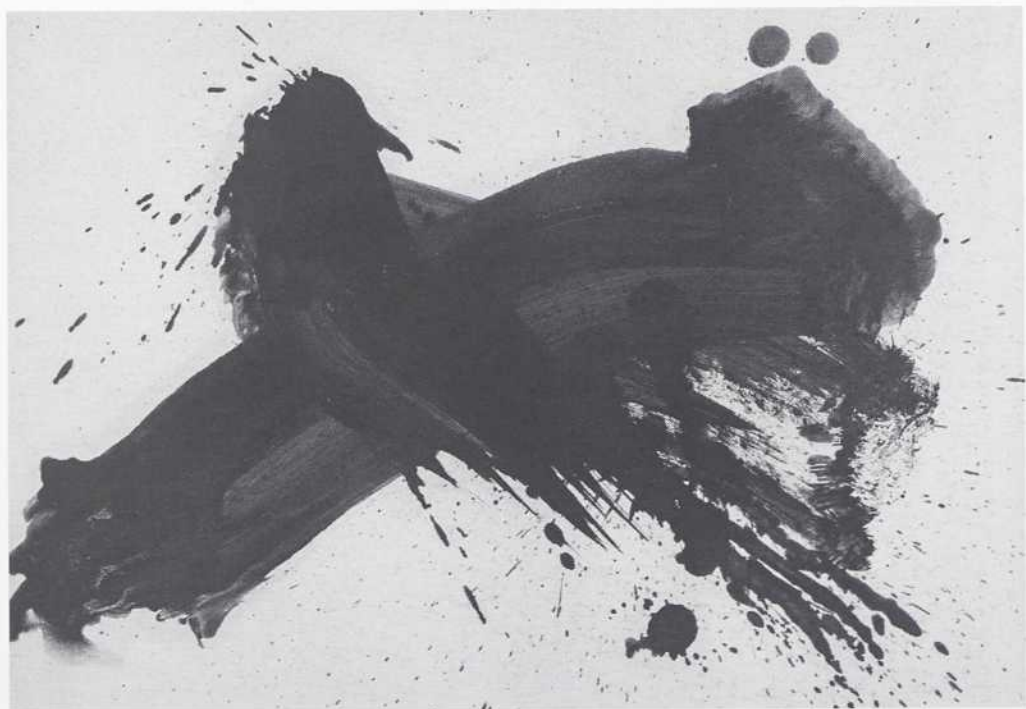
514 · 939 · 9855

HANS HOFMANN

[Américain · 1880-1966]

«Rot» [haut] «Grün» [bas] · 1963

commande de Art International VII · 7



NN

Art | Theory | Criticism | Politics

OCTOBER

"OCTOBER, the 15-year-old quarterly of social and cultural theory, has always seemed special. Its nonprofit status, its cross-disciplinary forays into film and psychoanalytic thinking, and its unyielding commitment to history set it apart from the glossy art magazines." *Village Voice*

The
MIT
Press

At the leading edge of arts criticism and theory today, OCTOBER focuses on the contemporary arts and their various contexts of interpretation. Original, innovative, provocative, each issue examines interrelationships between the arts and their critical and social contexts.

Come join OCTOBER's exploration of the most important issues in contemporary culture. Subscribe today!

Edited by

Rosalind Krauss

Annette Michelson

Yve-Alain Bois

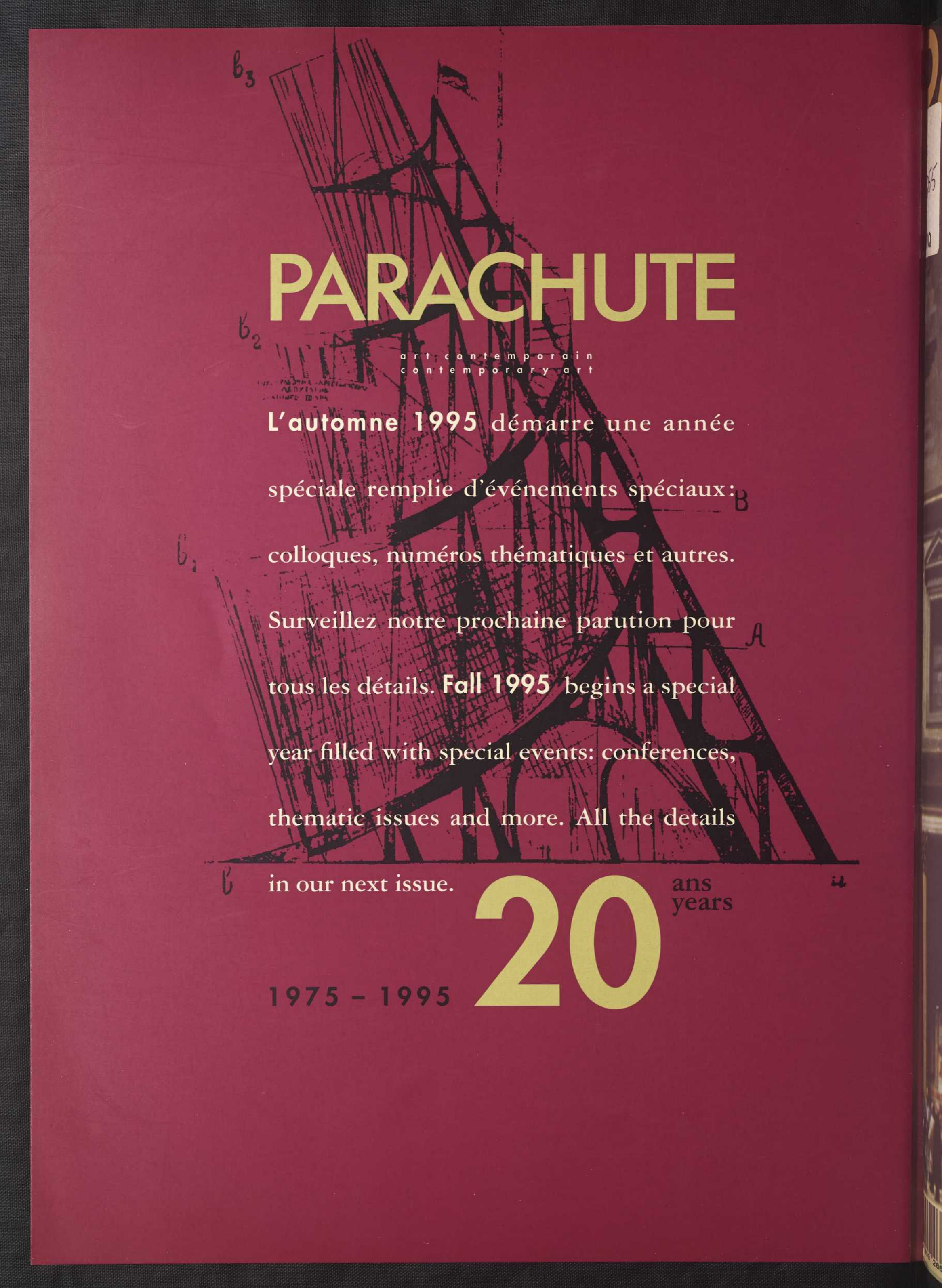
Benjamin H.D. Buchloh

Hal Foster

Denis Hollier

John Rajchman

Published Quarterly ISSN 0162-2870. Yearly Rates Individual: \$32.00; Institution: \$84.00; Student (copy of current ID required) & Retired: \$22.00. Outside U.S.A. add \$14.00 postage and handling. Canadians add additional 7% GST. Prepayment is required. Send check—payable to OCTOBER drawn against a U.S. bank in U.S. funds, MasterCard or VISA number to: MIT Press Journals / 55 Hayward Street / Cambridge, MA 02142-1399 TEL: 617-253-2889 / FAX: 617-258-6779 / journals-orders@mit.edu



PARACHUTE

art contemporain
contemporary art

L'automne 1995 démarre une année

spéciale remplie d'événements spéciaux:

colloques, numéros thématiques et autres.

Surveillez notre prochaine parution pour

tous les détails. Fall 1995 begins a special

year filled with special events: conferences,

thematic issues and more. All the details

in our next issue.

1975 - 1995

20

ans
years